Stifters Kunstanschauung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (1. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Margarete Gump
in Ulm a. D.

Mit Druckunterstützung der Münchener Philosophischen Fakultät (1. Sektion(

1927

Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29.

Eingereicht am 12. März 1926.

Referenten: Prof. Dr. H. H. Borcherdt und
Geheimrat Prof. Dr. Fr. Muncker.

Dekan: Prof. Dr. Scherman.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV LEIDEN

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Juli 1926.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	5
I. Teil:	
Sein allgemeines Verhältnis zu den Problemen	9
II. Teil:	
Sein besonderes Verhältnis zu den Epochen.	
1. Kapitel: Antike	40
2. Kapitel: Christliches Mittelalter	48
3. Kapitel: Moderne.	
a) Malerei	55
b) Dichtung und Literatur	63
Anmerkungen	83
Verzeichnis der benutzten Ausgaben	92
Literatur	93

Einleitung.

Die künstlerischen Anschauungen eines Dichters darzustellen, dazu können uns zwei ganz verschiedene Gründe bewegen, sei es, daß sie, wie z. B. bei Schiller, bei Jean Paul, durch ihre philosophische Tiefe, durch ihre Kühnheit und Originalität wirklichen Eigenwert haben, sei es, daß wir in ihnen neben dem Werk des Dichters einen zweiten Spiegel seiner besonderen Eigenart besitzen, der Licht auf die Dichtung zurückstrahlt. Wer Stifter kennt, wird keinen Augenblick zweifeln, daß nur das Zweite bei ihm in Frage komme. Seine Anschauungen lassen philosophische Tiefe und Originalität vollkommen vermissen, aber es spricht aus ihnen ein bis zur notwendigen Begrenzung und Einseitigkeit einheitliches Lebensgefühl, das sich in gleicher Weise auch in seinen politischen und pädagogischen Ansichten bekundet. Es ist daher unmöglich, sich in der Darstellung auf seine Auffassung der künstlerischen Probleme zu beschränken, wenn es sich auch als besonders fruchtbar zeigt, von ihnen auszugehen, weil sie für Stifter selbst im Mittelpunkt seines Interesses stehen. Die Kunst ist für ihn neben der Religion und Sitte die wichtigste Manifestation des Göttlichen auf Erden, nichts anderes kommt ihr an wesenhafter Bedeutung mehr gleich. Fast all seinen Anschauungen liegt eine Ueberschätzung der Bedeutung der Kunst im Gesamtbereich des menschlichen Wesens und seiner Erscheinungen zugrunde. Aber nicht nur objektiv, auch subjektiv steht die Kunst im Mittelpunkt seines Blickfeldes. Er gehört, wie Gottfried Keller, zu jenen Doppelbegabungen, die lange zwischen Malerei und Dichtung schwanken, bis sie ihren wahren Beruf in der Dichtung erkennen, wenn auch beide in ihren Schilderungen oft versetzte Maler bleiben. Das Schaffen und die eigene Erfahrung auf beiden Gebieten trieb Stifter immer wieder, tiefer über einzelne ästhetische Probleme nachzudenken.

Eine systematische Aesthetik hat er nie geschrieben, es blieb bei gelegentlichen Aufsätzen, Rezensionen, Theaterkritiken, Ausstellungsberichten und mancherlei Plänen: denn beschäftigt haben ihn diese Dinge immer. Er hat ferner, hier freilich auch der ro-

mantischen Tradition folgend, eine Reihe von Künstlernovellen geschrieben: Die Fragment gebliebene Jugendarbeit „Julius", dann die frühen „Studien", „Condor", „Feldblumen" und „das Haidedorf", und schließlich die Altersnovelle „Nachkommenschaften". Das Tiefste und Weiseste aber, was er über Kunst gesagt hat, steht in den Briefen an die Freunde, besonders an den Verlegerfreund Heckenast, und im „Nachsommer". Seine Aufsätze dagegen, auch die politischen, sind in bewußt volkserzieherischer Absicht geschrieben und wirken daher meist etwas zerdehnt und blaß, kindlich und schulmeisterhaft. Man muß scharf aufmerken, um in dieser redseligen Breite das Wesentliche nicht zu überhören. Aber es hat auch einen geheimen Reiz, in den allgemein gehaltenen, populären Wendungen den eigenen Ton Stifters herauszuspüren, jenen echten, ernsten, von seltener Verantwortung und Hingabe an die Sache getragenen Ton: alles verantwortungslose Literatentum hat er beinah fanatisch gehaßt und man muß immer wieder diese im 19. Jahrhundert so seltene Reinheit der Gesinnung und Empfindung bewundern. Er hat wirklich gelebt, was er gewollt und gefordert hat. Dieses so schlichte, abgeschlossene Leben ist von unendlicher Hingabe an das Werk erfüllt. Er war ohne jede Selbstgefälligkeit; Streben nach Geltung, Wirkung, Berühmtheit war ihm vollkommen fremd und es ist keine eitle Pose, wenn er dies wieder und wieder betont. Bewußt suchte er sich auch in seiner Dichtung von allem lauten Treiben des Tages fern zu halten und litt tief unter dem unvermeidlichen Konflikt mit den so ganz anders gearteten Strömungen der Zeit. Die Auseinandersetzungen mit ihr nehmen einen breiten Raum in seinen Briefen und Aufsätzen ein. Sein Blick ist zugleich vor- und rückgewandt: er glaubt schon das kommende Heil zu schauen und ist zugleich in all seinen Anschauungen ein später Erbe des deutschen Humanitätsideals, der deutschen Klassik. (Die Romantik tritt daneben seitlich zurück). Dieses Nach-geborensein, dieses Zuspät-kommen ist typisch auch für den Oesterreicher in Stifter.

Was die Art der gewählten Darstellung betrifft, so glauben wir der Frage begegnen zu müssen, warum wir nicht genetisch verfahren sind und Stifters Weg von Jean Paul und der Romantik zur Klassik verfolgt haben. Aber es ist mehr der Weg, den er in seiner Dichtung als in seinen ästhetischen Ansichten gegangen ist, und darüber hinaus scheint uns, infolge der gesamten literar-

historischen Einstellung der letzten Jahrzehnte, die Entwicklung bei Stifter überhaupt überschätzt worden zu sein. Um die — freilich falsche — Legende der Leidenschaftslosigkeit zu zerstören, legte man den jugendlichen, Jean Paulisch gefärbten Aeußerungen zu viel Gewicht bei, während sich doch von vorn herein ein starker sittlicher Wille zur Ueberwindung alles leidenschaftlich Verworrenen, der Wille zur Klarheit bemerkbar macht. Auch war die Romantik in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zum Fluidum geworden, das in alle strömte, und der reichen Fülle Jean Pauls, dem unerhörten Zauber seiner Sprache verfielen beinah alle Prosaisten des 19. Jahrhunderts in ihrer Jugend. Und schließlich ist der Weg vom Romantischen zum Klassischen, über den einzelnen Fall hinaus, ein beinah typischer, die Verkörperung eines allgemeinen Lebensgesetzes. Auch gehört Stifter sicher zu jenen Naturen, die spät zu sich selbst gekommen sind und bei denen man, um ihr eigentliches Wesen zu erfassen, den Blick auf die reiferen Werke richten muß. Und gerade das Bedürfnis, die Notwendigkeit, sich auch theoretisch über die Bedingungen des künstlerischen Schaffens klar zu werden, fielen bei ihm, wie bei den meisten Schaffenden, in die Jahre der Reife. Es mußte daher auf eine prinzipiell genetische Darstellung verzichtet werden, wenn auch an verschiedenen Stellen der Arbeit auf Stifters Wandlung vom Romantischen zum Klassischen, wie auf das in sein gesamtes Dasein so tief einschneidende Erlebnis der 48er Revolution hingewiesen wurde.

Auch eine systematische Darstellung nach einzelnen Künsten und Kunstgattungen schien uns nicht geeignet, das Wesen Stifters zu verdeutlichen — und darauf allein kam es uns ja in unserer Untersuchung an. Es fehlt den Ansichten als solchen, losgelöst von der Person, oft an eigener Bedeutung und es sollten daher weniger diese Ansichten selbst dargestellt, als einige menschlich-sittliche Grunderlebnisse Stifters in ihnen aufgezeigt werden; der Glaube an die Identität des Sittlichen und Schönen — das Proton Pseudos seiner Kunstanschauung — der Glaube an reine schöne Menschlichkeit, an Humanität, die Ablehnung der Leidenschaft als des schlechthin Unsittlichen und Kleinen, der Blick für das wahrhaft Große im scheinbar Kleinen, die fromme Liebe zu den Dingen.

Sollten im ersten Teil der Arbeit diese Grunderlebnisse in Stifters Verhältnis zu den Fragen nach dem Wesen, der Stellung

und Aufgabe der Kunst, zu den künstlerischen Problemen des Realismus, der Objektivität etc. dargestellt werden, so sollte der zweite Teil zeigen, wie ein so besonderes Lebensgefühl, eine so einheitliche Anschauung sich in seinem Verhältnis zu den einzelnen Epochen der Kunst wiederspiegelt. Was sonst nur sinnlose Aufzählung und Aneinanderreihung wäre, zeigt sich nun von innerer Notwendigkeit bestimmt. Wir wissen beinah überall a priori, wie Stifter auswählen, welche Elemente er betonen, wo er klar sehen und wo ihm der Blick verwehrt sein mußte. Freilich ist hier das Bedingte und das Bedingende schwer zu trennen. Es läßt sich kaum entscheiden, wie weit sich Gefühl, Anschauung und Ideal an dem Bild der großen Epochen, der Antike und des christlichen Mittelalters, der Maler und Dichter der Moderne erst bildeten und formten und wie weit das eigene Lebensgefühl dieses Bild von vorn herein bestimmte, färbte und trübte. Aber diese Frage, was zuerst da war, bleibt schließlich eine müßige für die hier gestellte Aufgabe, dies besondere Lebensgefühl in all seinen Aeußerungen zu erfassen. Der lauterste Spiegel von Stifters Wesen ist selbstverständlich seine Dichtung und so mußte, bei aller Beschränkung durch die Wahl des Themas, doch auch immer wieder die Frage gestellt werden, wie viel von dem Geforderten und Erstrebten sich in ihr verwirklicht habe.

Erster Teil.

Sein allgemeines Verhältnis zu den Problemen.

Das Edle, Hohe, Gute und Göttliche der eigenen Seele als Dichter darzustellen und auf diese Weise in verwandten adligen Gemütern menschlich Widerhall zu finden und zu wecken schien Stifter Sinn und Aufgabe seines Schaffens. So steht der Hinweis auf den Zusammenhang, ja auf die Identität des Schönen mit dem Sittlichen auch im Mittelpunkt seines Denkens als Aesthetiker, wie wir es in der nur im Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Aesthetik enthaltenen Skizze und in dem Aufsatz über „die Poesie und ihre Wirkungen" erkennen können. Nach den Worten seines Freundes Aprent gab Stifter niemals zu, daß ein Kunstwerk schön sein könne ohne zugleich sittlich zu sein und als Hauptzweck der Vorträge, die ja in Wirklichkeit nie zustande kamen, bezeichnet Stifter selbst „das schlichte Sittliche als Grundlage jedes Schönen festzustellen und in den größten Mustern verstorbener Meister nachzuweisen" (vgl. Br. I. LVIII; XIV. 5).

Um die philosophischen Wurzeln dieser Fragestellung aufzudecken, müssen wir in der geistesgeschichtlichen Entwicklung etwas zurückgreifen. Shaftesbury hatte, vom Geist platonischer Kalokagathie beseelt (den liebenswürdigen Plato Europens nennt ihn Herder), die Einheit des Schönen und Guten für die europäische Geistesgeschichte wieder entdeckt und ausgesprochen. Schiller suchte Shaftesburys Ideal der Harmonie mit Kants kategorischen Imperativ zu vereinen; das Verhältnis des Moralischen und Schönen ist das zentrale Problem seiner ästhetischen Schriften, von dem Gedicht, die Künstler, bis zu den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. „Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit" ist für ihn (nach einem Brief an Körner vom 7. II. 1789) die Hauptidee der Künstler. In den Kalliasbriefen wird Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung", als Analogon der moralischen Freiheit definiert, „moralische Schönheit" als menschlicher Charakter, dem die Pflicht zur zwei-

ten Natur geworden. Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung kommen in der „schönen Seele“ zur Harmonie (Anmut und Würde). Im ästhetischen Zustand sind Vernunft und Sinnlichkeit gleich tätig und heben so wechselseitig jeden Zwang gegen den Menschen auf (über die ästhetische Erziehung des Menschen). Diese knappe Andeutung der Lösungen Schillers mag genügen um zu zeigen, wie sehr durch den starken Einfluß der Kantschen Ethik die Kalokagathie sich moralisch färbte. Im Vergleich mit den Griechen selbst muß dies natürlich auch schon von dem Aufklärungsphilosophen Shaftesbury gesagt werden.

In Stifters Definitionen des Schönen als eines Sittlichen, in den oben zitierten Aufsätzen, spüren wir nichts mehr von dem griechischen Ideal des Schön-Guten, aber — wir betonen dies gern zu Beginn unserer Untersuchung — Stifters Theorie ist fast überall eine Spanne enger als sein Lebensgefühl, wie es sich in seiner Dichtung bekundet: über der sittigen Sphäre des Nachsommers, vor allem der holden Gestalt des Knaben Gustav, liegt ein Hauch griechischer Kalokagathie, freilich einer Kalokagathie, die beim Durchgang durch die Medien des Christentums, der Aufklärung, des deutschen Idealismus und der Romantik sich wesentlich gebrochen, getrübt, abgeschwächt und verwandelt hatte.

Die Identität des Schönen und Sittlichen war für Stifter ebenso unmittelbare, nie bezweifelte Gefühlswahrheit (im Sinne Jacobis) wie die Existenz Gottes. So schreibt er rückschauend: „Im 12. Lebensjahre kam ich in die Benediktiner-Abtei Kremsmünster in die lateinische Schule ..... und hörte zum ersten Male den Satz: das Schöne sei nichts anderes als das Göttliche im Gewande des Reizes dargestellt, das Göttliche aber sei in dem Herrn des Himmels ohne Schranken, im Menschen beschränkt; aber es sei sein eigentlichstes Wesen und strebe überall und unbedingt nach beglückender Entfaltung als Gutes, Wahres, Schönes, in Religion, Wissenschaft, Kunst, Lebenswandel. Dieser Spruch, so ungefähr oder anders ausgesprochen, traf den Kern meines Wesens mit Gewalt und all mein folgendes Leben, ein zweiundzwanzigjähriger Aufenthalt in Wien, Bestrebungen in Kunst und Wissenschaft, im Umgange mit Menschen, in Amtsthätigkeit führten mich zu demselben Ergebnisse und jetzt, im neunundfünfzigsten Jahre meines Lebens habe ich den Glauben noch; aber er ist mir kein Glauben mehr, sondern eine Wahrheit, wie die Wahrheiten der Mathematik; ja noch mehr, denn die Wahrheiten der Mathematik sind nur die unseren Verstandesgesetzen

entsprechenden Gesetze; diese Wahrheit aber ist unbedingt, oder Gott ist nicht Gott" (Br. III. 240).

Wir begegnen der Formulierung, die Kunst oder das Schöne sei die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes, eines Göttlichen, das sich als Gutes und Wahres auch in Religion und Wissenschaft entfalte, immer wieder bei Stifter, mit dem für ihn so charakteristischen Festhalten des sich einmal zu eigen Gemachten bis in den Wortlaut hinein. Diese Formulierung berührt sich auch mit dem Gedanken Schillers von der „Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit". Denn das sich im Menschen manifestierende Göttliche ist Stifter das Sittengesetz und so ist ihm das Wesen der Kunst als der Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes: Sitte. So schreibt er in einer Kritik der Schauspielerin Julie Rettich, wieder mit den Worten des Kremsmünster Lehrers: „Das Sittengesetz durch den Reiz der Kunst zur Anschauung gebracht, ist der Kern der Kunst, wie es als Gutes das Wesen der Religion, als Wahres das der Wissenschaft ist".[1]

Wir könnten uns sparen, die philosophischen Beweise für solch tief verwurzeltes religiöses Wissen, das schließlich immer unbeweisbar bleibt, hier ausführlich darzulegen, wenn sie uns nicht zugleich Stifters Anschauung des Menschen erschlössen. Nur was der höchsten Kraft im Menschen, dem, was seinen Charakter als Mensch bestimmt, zusagt und es in Tätigkeit setzt — das ist der Gedankengang in der im Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Aesthetik enthaltenen Skizze — kann ein menschlich Allgemeingültiges, unbedingt Gefallendes, d. h. Schönes sein. Welches ist nun diese höchste Kraft? In einem kurzen Abriß der Erfahrungsseelenkunde, in dem sich Stifter an ein Lehrbuch der Wiener Universität anlehnt, findet sich folgende Einteilung menschlicher Kräfte:

„Der Trieb (niederes Strebungsvermögen) — — — —

Die Freiheit (höheres Strebungsvermögen) — — —

Höchstes Vermögen des Menschen: Vernunft und Freiheit.

Höchster Zweck: Realisierung der objektiven Menschheit (Sittlichkeit). — — — —

Leidenschaft, selbstthätige Ueberordnung des niederen Strebens über das höhere. Sie ist immer unsittlich. —

Sittlichkeit (so folgert Stifter) ist also das der Menschheit Zusagendste, sie ist das immer

und allzeit selbst bei unendlicher Wiederholung unbedingt Gefallende, also das erste Merkmal des Schönen" (XIV. 9).

Das zweite Merkmal ist das der sinnlichen Wahrnehmbarkeit, das dem „im Kleide des Reizes" des Kremsmünster Lehrers entspricht.

Der Beweis in dem Aufsatz „die Poesie und ihre Wirkungen" ist ähnlich geführt;[2] die Voraussetzungen beider Beweise, die Forderung der Allgemeingültigkeit wie die Definition der Sittlichkeit als des objektiven Charakters der Menschheit, sind unverkennbar kantisch. Der Harmoniegedanke des Gesuchs: das subjektive Gewahrwerden des harmonischen Spielens aller Kräfte im Dienste der höchsten sei Seligkeit, welche immer dem Schönen als einem Sittlichen folge (XIV. 7), erinnert an die Schillersche Idee der durch Schönheit bewirkten Harmonie unserer vernünftigen und sinnlichen Kräfte.

Es wäre bei dem wenig originellen und wenig scharfen philosophischen Denken Stifters eine undankbare Aufgabe weiteren Einflüssen Schillers oder Kants nachzugehen (vergl. auch XIV. 356). Wesentlich für uns ist nur jene scharfe Gegenüberstellung von Trieb und Freiheit, Vernunft und Leidenschaft, jene unbedingte Ablehnung der Leidenschaft als des schlechthin Unsittlichen, die sein künstlerisches, politisches und pädagogisches Denken zutiefst bestimmte: denn durch „Sanftmut und das Gold der Vernunft" soll der Mensch über die Erde herrschen.[3]

Das war die bittere Erfahrung der Revolution von 1848 (Stifter hatte sich zuerst begeistert der neuen Freiheit zugewandt),[4] die uns wahrhaft erschütternd aus den Briefen dieser Zeit entgegentönt: daß gerade das Tier im Menschen, rohe Begierde und Leidenschaft, eigensüchtiges Streben nach Macht und Besitz unter dem Deckmantel der Freiheit über Vernunft und Menschlichkeit siegten. Am 6. III. 1849 schreibt er an seinen Verleger und Freund Heckenast: „Ich habe diesen Sommer durch so vieles Schlechte, Freche, Unmenschliche und Dumme, das sich dreist machte, und für Höchstes ausgab, unsäglich gelitten. Was in mir groß, gut, schön und vernünftig war, empörte sich, selbst Tod ist süßer als solch ein Leben, wo Sitte Heiligkeit Kunst Göttliches nicht mehr ist und jede Thierheit, weil jetzt Freiheit ist, ein Recht zu haben wähnt, hervorzubrechen; ja nicht bloß hervorzubrechen, sondern zu tirranisiren" (XVII. 321 f.), und am 4. Sept. 1849: „Als die Unvernunft, der hole Enthusiasmus, dann

die Schlechtigkeit die Leerheit, und endlich sogar das Verbrechen sich breit machten und die Welt in Besitz nahmen: da brach mir fast buchstäblich das Herz, wie es meinem edlen Freunde Spaun in der That gebrochen ist“ (XVIII. 10).[5] Stifter erkannte — es ist dies die Einsicht jedes wirklich edlen und weisen Menschen — daß Freiheit nicht in Ungebundenheit und Willkür, sondern in Maß, Achtung vor dem Gesetz und dem Recht des Andern besteht, daß sittliche Freiheit, Beherrschung der Begierden und Leidenschaften in uns, jeder staatlichen vorangehen muß (vergl. XVII. 284 ff., 321; der Kuß von Sentze. A. W. T. V. 292).

Durch zahlreiche, in breit populärem Ton gehaltene Aufsätze suchte Stifter belehrend und erziehend auf das Volk zu wirken, wie ja etwas Lehrhaft-Erzieherisches überhaupt in seinem Wesen liegt. Er legt jene schon charakterisierte Ansicht der Freiheit dar,[6] und wenn er in seinen Briefen schreibt, daß man nur durch Rat und Mäßigung zum Bau komme (XVII. 283), so bekämpft er auch hier, indem er Ordnung und Sicherheit, Weisheit, Rat und Besonnenheit preist, jede gewaltsame und plötzliche Aenderung: „Staatsdinge sind wie eine Blume, die man hegt und wartet, die man aber über Nacht durchaus nicht hervorbringen kann.“ Er wird nicht müde, immer wieder vor allen heftigen, leidenschaftlichen, maßlosen, unbesonnenen und umstürzlerischen Elementen zu warnen.[7] Sicher wurzelt solche Anschauung auch in Stifters innigem Verhältnis zur Natur und ihrem still gesetzmäßigen Walten, das ihn menschliche Dinge nach ihren Gesetzen betrachten hieß. Dies zeigt ihn in tiefer Verwandtschaft mit Goethe, der auch in politischen Dingen alles Gewaltsame und Sprunghafte als nicht naturgemäß ablehnte, bis herab zu jenem Vergleich mit der Blume, deren Wachstum sich nicht gewaltsam beschleunigen lasse (vergl. Eckermann, Gespräche mit Goethe, 27. April 1825).

In einer anderen Reihe von Aufsätzen[8] wirft Stifter der Zeit ihre Genußsucht und Irreligiösität, ihre Unredlichkeit in Handel und Wandel, kurz den Verfall ihrer Sitten vor und stellt ihr, warnend und mahnend im Spiegel der Geschichte, die ihm die einzige, größte und weiseste Lehrerin menschlicher Dinge ist, im Untergang des Römerreichs, das Bild ihrer Zukunft vor Augen, wenn sie nicht zur Einsicht und sittlichen Besserung gelange. Mit dem Untergang der europäischen Kultur durch einen sieg-

reichen Einfall östlicher asiatischer Völker scheint Stifter die Menschheit gefährdet, die doch „nach dem Plane Gottes zur höchsten Schönheit und Vollkommenheit bestimmt ist". Von dem Plan der Erziehung des Menschen, „die ihm Gott als Geschenk seiner moralischen Freiheit übertragen, daß er sie in Jahrtausenden, vielleicht in Jahrmillionen vollende", spricht Stifter schon in „Wien und die Wiener", einen Gedanken aufnehmend, den Lessing religionsphilosophisch, Herder kulturphilosophisch, Schiller ästhetisch gefaßt hatte.[9]

Immer klarer und deutlicher erkannte Stifter, gerade durch die maßlose Erschütterung, ja Verzweiflung, die sich seiner bemächtigt hatte, daß nur eine Macht wirklich helfen könne: Bildung. „Darum erzeugte sich in mir eine ordentlich krankhafte Sehnsucht, die da sagt: 'Lasset die Kleinen zu mir kommen'; denn durch die, wenn der Staat ihre Erziehung und Menschwerdung in erleuchtete Hände nimmt, kann allein die Vernunft, d. i. Freiheit, gegründet werden, sonst ewig nie. — — — Mein Gott, ich gäbe gerne mein Blut her, wenn ich die Menschheit mit einem Ruke auf die Stufe sittlicher Schönheit heben könnte, auf der ich sie wünschte" (XVII. 321 ff.).

Der Ernennung in das Schulamt harrend, faßte Stifter durch eine große Aufsatzreihe des Wiener Boten, in enger Anlehnung an Herder,[10] seine Anschauungen über das Schulwesen zusammen. Mit Herder teilt er die Auffassung des Menschen als eines im Gegensatz zum Tier durch Vernunft und Freiheit bestimmten Wesens, den Glauben an eine immer größere Sittigung und Vermenschlichung der Menschheit: Humanität, den wir im Gegensatz zu dem verstandesmäßigen Fortschrittsgedanken der Aufklärung den frommen Glauben eines großen und liebenden Herzens nennen möchten. Aus dieser menschlichen Grundhaltung erwuchs beiden die Ablehnung von Revolution und Krieg als wider-vernünftig und in-human. Der Staat ist ihnen nicht Zweck, sondern nur Mittel, er erhält seine Rechtfertigung nur als eine Institution zur Beförderung der Humanität, denn dies ist letzter Sinn und Kern aller Humanitätslehre, eines Herder, Schiller, Wilhelm v. Humboldt: der Mensch und die harmonische Ausbildung aller seiner Kräfte als einziger sakrosankter Selbstzweck. „Das Erste ist ja doch immer, daß der Mensch in der vollsten Bedeutung Mensch sei."[11] So geht Stifter in den Aufsätzen, wie schon in den Briefen von dem Gedanken aus, daß es „die erste

und heiligste Pflicht des Staates" sei, die Menschen zu eigentlichen Menschen zu machen, „die Erziehung seiner Bürger, die sogenannte Menschwerdung des Menschen in die Hand zu nehmen".[12] Und Ziel aller hier, wie im späteren Wirken im Amt angestrebten Reformen (Veredlung und Hebung des Landschullehrerstandes durch eine weite, allgemein menschliche Bildung und bessere Besoldung, Eintreten für humane Bildung auch an Realanstalten[13]) ist Humanität, wie es in dem Aufsatz über die Landschule heißt, daß „die Wildheit, die Rohheit, die Leidenschaft, durch gute Schulen gemäßigt, gesänftigt, versittlicht und vermenschlicht wird" (V. S. II. 255).

Und ist nicht Humanität für Stifter auch Aufgabe und Wirkung echter Kunst? So rechtfertigt sich durch den einheitlichen Grund des Stifterschen Ethos die Abzweigung in das dem Thema scheinbar fremde Gebiet der Politik und Pädagogik. Wert und Bedeutung der Kunst wurzeln für ihn in der Voraussetzung, daß Humanität, d. h. die Ausbildung des Menschen als Menschen, der höchste irdische Zweck ist (V. S. I. 323), wie er auch andererseits von dem sicheren Glauben durchdrungen ist, daß wahre Kunst dieser hohen Aufgabe immer gerecht werde. So schreibt er an den ihm befreundeten Maler Piepenhagen, sie arbeiteten beide mit an dem Werke, „daß der Mensch menschlicher werde, daß sich seine Stirne kläre, und daß von ihr die Abkunft strahle, die er hat, und die er noch so oft durch niederes Streben trübet" (XIX. 176). Es ist der Gedanke der Humanisierung des Menschen durch die Schönheit, wie ihn auch Schillers Gedicht, die Künstler, zum Gegenstand hat.[14] Das ist Alpha und Omega aller Aussagen Stifters über das Wesen der Kunst, daß sie das Hohe und Gute in uns wecke, sittigend und veredelnd auf das menschliche Gemüt wirke: „emollit mores nec sinit esse feros", oder wie Stifter dieses Ovid-Wort selbst verdeutscht, sie sänftigt die Sitten und läßt sie nicht wild sein. (vergl. XIV. 29; V. S. II. 267; XIX. 290). Der Anteil, den der Mensch an der Kunst nehme, verleihe ihm größere Menschlichkeit, Adel und Würde, weshalb schon die Alten die Studien über Poesie, Rhetorik, Musik und dergl. die humanen, die menschlichen genannt hätten (XIV. 41). So hatte Herder im 28. der Briefe zur Beförderung der Humanität gefragt: „konnte den bildenden Künsten ein schönerer Name gegeben werden, als daß man sie menschliche Wissenschaften nannte?" (S. W. 17, 141).

Die Kunst ist Stifter das Eigentlichste, Menschlichste des Menschen, nicht nur etwas sehr Hohes, sondern ein Teil seiner Bestimmung, seines Daseins. (vergl. XIX. 279; XIV. 28; A. W. T. VI. 196). Sie scheint ihm den Menschen in gleicher Weise von höheren, rein geistigen Wesen wie von der beinah rein sinnlichen Tierwelt zu scheiden. An verschiedenen Stellen zitiert er die bekannten Verse aus Schillers Künstlern:

„Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezogenen Geistern;
Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

(vergl. V. S. I. 326; XIV. 141 f., 205 f.) Die eigentliche Begründung, daß Kunst gerade das dem Menschen Eigentümliche sei, gibt Stifter in einem der Kunstgespräche des Nachsommers, wieder an den Satz des Kremsmünster Lehrers, Kunst sei die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes, anknüpfend. Die strengeren und ernsteren, gläubigen oder sittlichen Erhebungen zum Göttlichen haben ihm das „Holde des Reizes" nicht, das in der künstlerischen Erhebung liege. „Daher ist die Kunst nur möglich in einer gewissen Beschränkung, in der die Annäherung zu dem Göttlichen von dem Banne der Sinne umringt ist und gerade ihren Ausdruck in den Sinnen findet. Darum hat nur der Mensch allein die Kunst und wird sie haben, solange er ist, wie sehr die Aeußerungen derselben auch wechseln mögen" (VII. 154).

Unzählige Male nennt Stifter die Kunst das Höchste im Leben, das größte irdische Gut, einen irdischen Engel, die irdische Schwester der Religion.[15] Als Darstellung des Göttlichen im Reize des Schönen hat sie für ihn die erste Stelle neben der Religion — für den frommen Menschen den höchsten möglichen Rang.[16] Als Wider-schein göttlichen Waltens, Nach-bild göttlichen Werkes, Nach-schaffen der Schöpfung im Kleinen ist Kunst Religion. „Was wir in der Kunst bewundern", sagt der weise und fromme, alte Risach im Nachsommer, „ist, daß der Geist eines Menschen, uns gleichsam sinnlich greifbar, ein Gegenstand unserer Liebe und Verehrung, wenn auch fehlerhaft, doch dem etwas nachgeschaffen hat, den wir in unserer Vernunft zu fassen streben, den wir nicht in den beschränkten Kreis unserer Liebe ziehen können, und vor dem die Schauer der Anbetung und De-

müthigung in Anbetracht seiner Majestät immer größer werden, je näher wir ihn erkennen. Darum ist die Kunst ein Zweig der Religion, und darum hat sie ihre schönsten Tage bei allen Völkern im Dienste der Religion zugebracht". (VII. 153; vergl. auch XIV. 205). Gerade den Gedanken einer engen Bindung zwischen Kunst und Religion hat Stifter wieder und wieder betont. Er sah richtig, daß der geschichtliche Ursprung der Kunst in der Religion liege und daß deshalb alle Kunst bewußt oder unbewußt das besondere Gepräge ihrer Religion zeige, daß ursprünglich, so auch bei den Griechen, Kunst und Religion eins waren, daß speziell im Christentum die Kunst als ancilla ecclesiae ihre schönste Blüte gefunden habe.[17]

Wenn uns die Aufzeigung des Berufs der Kunst als einer Dienerin der Religion, der engen Verwandtschaft der religiösen und künstlerischen Begeisterung an Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders gemahnt, so fehlt doch Stifter jeder mystisch-überschwängliche oder christlich-frömmelnde Ton. Sein Katholizismus hat die Selbstverständlichkeit des durch Geblüt und Erziehung katholischen Menschen, dem jedes romantisch-sehnsüchtige „Katholisieren" unnötig und fremd ist. Ueber alle konfessionellen Schranken weitet sich seine Religiosität zu dem einfach frommen Glauben an die höchste Macht in der Ordnung alles Bestehenden. Auf der höchsten Stufe fallen ihm Religion und Kunst in eins zusammen (vergl. XVIII. 127), und diese Einheit war dem gläubigen Manne ebenso innerlich notwendig und gewiß, wie die Identität des Sittlichen und Schönen. Es ist das e i n e Gefühl von der Göttlichkeit der Kunst, das ihn seit der Kremsmünster Zeit beseelt und in dem sich katholischer Ursprung und Bildungselemente deutscher Humanität unlösbar durchdringen.

Religion, Sitte, Kunst als die Manifestationen des Göttlichen auf Erden sind Stifter allein selbstgenugsames, selbstzweckliches Gut des Menschen (vergl. V. S. I. 326; XVIII. 127). Das Erlebnis der Revolution hatte den Glauben an die Größe und Heiligkeit der Kunst nur festigen und härten können. „Meinten doch auch viele", schreibt er im Oktober 1849 an Heckenast, „die Kunst sei dem Ernste und der Größe der Zeit gegenüber unbedeutend und auf viele Jahre hin würden sich die Menschen mit dieser Spielerei nicht mehr abgeben. Ich sagte darauf, die Kunst sei nicht nur höher als alle Welthändel, sondern sie sei

nebst der Religion das Höchste, und ihrer Würde und ihrer Größe gegenüber seien die eben laufenden Dinge nur thörichte Raufhändel; wenn die Menschen nicht alles Selbstgefühles baar geworden sind, werden sie sich bald von dem trüben und unreinen Strudel abwenden, und wieder die stille einfache aber heilige und sittliche Göttin anbeten“ (XVIII. 14).

Handel, Politik und ebenso Wissenschaft stellen für Stifter, bei aller Einsicht in ihre Notwendigkeit, doch nur ein Mittel zu dem menschlichen Zweck dar, dem Religion und Kunst unmittelbarer, selbstzwecklicher, näher, lebendiger dienen (vgl. V. S. I. 226; ferner XIV. 12, 33). Und wenn Stifter in dem Aufsatz „Ueber Beziehung des Theaters zum Volke“ wiederholt, die Wissenschaft folge erst nach der Kunst und werde desto höher, je mehr sie der Kunst diene oder selbst Kunst werde (A. W. T. VI. 196), so fallen uns die Verse aus Schillers Künstlern ein:

„Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein .....“[18]

Stifter hatte bei seinen Worten Alexander v. Humboldts schöne, dichterisch begeisterte Einleitung zum Kosmos vorgeschwebt.

Von Stifters eigenen Studien erzählt Reitzenbek (Libussa, Jahrbuch für 1853, S. 324), immer sei es das Schöne gewesen, was sich ihm in den verschiedenen Wissenschaften zeigte und was er in ihnen zu gewinnen suchte; sein eigentliches Ziel aber sei das Göttliche in der Wissenschaft gewesen. Das eine Göttlich-Schöne in der Natur zu suchen und zu finden — immer stoßen wir zu diesem letzten Grund durch — ist auch das Streben, das allem wissenschaftlichen Forschen Heinrichs im Nachsommer verborgen innewohnt.

Daß auch der Staat, wie wir schon sahen, im Vergleich mit der Kunst für Stifter nur ein menschliches Mittel zu menschlichen Zwecken ist, folgt aus seiner humanitären Staatsauffassung. Es ist daher die selbstverständliche Pflicht des Staates, der Kunst als einem menschlichen Selbstzweck die größte Aufmerksamkeit zu schenken, sie zugleich zu fördern und zu ehren (vergl. V. S. I. 326). „Dann soll sie“, heißt es in dem Aufsatz über die Kunstschule — schon die Forderung einer solchen sagt viel — „nicht mehr Eigenthum Einzelner, sondern des Landes sein;[19] es sol-

len Anstalten getroffen werden, daß ihre holde Erscheinung, nach Maßgabe der Möglichkeit, Jedem zugänglich sei und mit ihrer Wohlthätigkeit auf ihn wirke, — dann sollen aber auch Künstler, die wahrhafte Gutthäter der Menschheit geworden sind, im Alter von dem Staate geehrt, geachtet, gefeiert werden ....." Der Staat soll für diejenigen Sorge tragen, deren eigene Sorge notwendig mehr auf das Menschlich-Ideelle als auf das Irdisch-Materielle gerichtet sein muß. (V. S. II. 268; vergl. auch Br. III. 182 f. — Hier spricht die schmerzliche Erfahrung des ewig von Geldnöten bedrängten Dichters.) Immer wenn Völker in der schönsten Blüte gestanden hätten, sei es Fürsten, Staaten und Gemeinwesen als ihre Pflicht erschienen, die Kunst zu ehren und zu unterstützen (vergl. A. W. T. VI. 196 f.).

Denn das ist die auch für seine Kunstanschauung so wichtige geschichtsphilosophische Ueberzeugung Stifters, daß die geistige und künstlerische Blüte eines Volkes mit seiner sittlichen und staatlichen in tiefer Wechselwirkung stehe. Die Kunst als die Darstellung des Göttlich-Sittlichen ist ihm ein Merkmal des Sinkens oder Steigens eines Volkes, ein Maß seiner Menschlichkeit, der Zeiger seiner sittlichen Höhe. Verfall der Kunst ist ihm zusammen mit Irreligiosität und Genußsucht sicheres Zeichen des beginnenden Untergangs eines Volkes: „wenn Völker im Schönsten, was die Menschheit hat, in der Kunst herunterkommen, ist es allemal ein Zeichen, daß sie selber schlechter geworden sind."[20]

Von einem Steigen der Kunst erhofft Risach eine neue gesellschaftliche Blüte, so „daß nicht bloß Theile unseres Volkes nach Außen mächtig sind, sondern das ganze Volk, und daß es dann mit seinem Leben gelassen, kräftig auf das Leben anderer Völker wirkt" (VII. 163 f.). So sehr wir auch den stolzen Glauben des Dichters an die wesenhafte Bedeutung der Kunst ehren, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß Stifters Anschauung fast überall eine Ueberschätzung des Aesthetischen und Künstlerischen im Gesamt der geistigen und menschlichen, geschichtlichen und volklichen Kräfte zugrunde liegt (vgl. bes. XIV. 308 ff.) Seine passiv-beschauliche Natur war immer in Gefahr, die Bedeutung auch von Tun und Wirken dem ruhigen Schauen und Bilden gegenüber zu verkennen.

Kunst ist für Stifter nicht nur ein Symptom der menschlich-sittlichen Höhe eines Volkes, sondern — es liegt dies schon in dem Ausdruck Wechsel-Wirkung, den er selbst anwendet — sie

wirkt auch im Guten und Bösen auf ihre Zeit ein. Man erinnere sich auch an die sittigende und veredelnde Wirkung, die er der Kunst zuschreibt. „Ein einziger Künstler und Dichter", sagt Stifter, „der mit göttlicher Kraft und Weihe auf seine Zeit zu wirken verstand, hob die Menschheit durch seine Gebilde oft plötzlich um mehrere Stufen höher, wie es Unterricht, Ermahnung und Gesetze nicht gekonnt hätten — wie ja auch die schlechten Künstler und Dichter ihre Zeit wieder herabbringen und verderben können, wovon gerade unsere Tage Zeugnis geben; denn die Kunst, wie die Religion kann mißbraucht werden, und dann wirkt sie in der Hand des lasterhaften Menschen durch den Reiz, der ihr doch noch inne wohnt, viel verderblicher als alles andere, macht den Menschen sinnlich leichtfertig, oberflächlich und stürzt ihn, wenn er handeln soll, in das Ungereimte und Grausame. Unsern traurigen Zeiten ist eine solche verdorbene Kunst vorangegangen" (V. S. II. 267 f.).

Wir spüren hier deutlich, wie die Erkenntnis des verderblichen Einflusses der Kunst, im besonderen der Dichtung, aus dem in Stifters gesamtes Dasein so tief einschneidenden Erlebnis der Revolution erwachsen ist, die ihm das Erzeugnis einer phrasenhaften Afterliteratur zu sein scheint (vgl. XVIII. 15). Aehnlich wie Grillparzer mißt er den Journalisten und Literaten, die sich zu Staatsmännern aufwarfen, wesentliche Schuld an den Revolutionswirren bei (vgl. XVII. 321 und Grillparzer: Erinnerungen aus dem Jahre 1848). In dem Artikel „Wen man nicht wählen soll" glaubt er ganz besonders vor den Phantasten, den schlechten Schriftstellern und Künstlern warnen zu müssen, die ihm durch ihre oberflächliche, hochtönende aber unsachliche Ansicht aller menschlichen, geschichtlichen, staatlichen Dinge viel von den Torheiten und Fehlern der neuen Zeit auf ihrer Rechnung zu haben scheinen.

Schon vor der Revolution, in der Mitte der 40er Jahre, hatte sich Stifter gegen die politische Literatur gewandt. Er erwähnt Heckenast gegenüber einen Aufsatz über Politik in der Poesie, den er ungedruckt bei sich liegen habe, und in dem er sicher seine an anderer Stelle vertretene Anschauung dargelegt hat, daß das echte Kunstwerk keine andere Tendenz haben dürfe, als schön zu sein, und daß die Verquickung von Politik und Dichtung beiden nichts fromme (vgl. XVII. 126, 138 f.; XIV. 10). Die Revolution konnte auch hier den Gegensatz nur ver-

schärfen und bewußter machen. Von seinen „Studien“ meint Stifter in einem Brief an Heckenast vom April 1850, sie würden in ihrer einfachen und natürlichen Art alle Tagesliteratur und Revolutionspoesie gewiß überdauern, da diese von der nachwachsenden Generation höchstens noch als Kuriosa fremd angestaunt werden würden. In seinen Studien aber sei warmes Gefühl und dauernde Sitte, sei Sittlichkeit (XVIII. 37). Und im Dezember 1851 schreibt er, wieder an Heckenast, der Geist der Bunten Steine solle klar, edel, menschlich sein, sich auf das Dauernde im Menschen gründen und nicht Zeittendenzen hörig werden (XVIII. 81). Er stellt das nur zeitlich Bedingte, sei es politische Tendenz oder literarische Mode, dem ewig Menschlichen, Göttlichen der Kunst gegenüber. Die Dichter, sagt Risach im Nachsommer, vermitteln bei dem beständigen Wechsel in der Schau menschlicher und göttlicher Dinge „das ewig Dauernde in uns und das allzeit Beglückende.“ (XVII. 35; vgl. auch VII. 353; V. S. I. 316 f.)

Gerade der Nachsommer läßt in Stifter das Gefühl der eigenen Dauer, Zeitlosigkeit und Zukunftsgewißheit erstarken; beim Verkauf des Manuskriptes war er ohne Unbescheidenheit und Eitelkeit überzeugt, daß seine Bücher alle Moden und Zeittendenzen lange überleben würden. (XVIII. 253, 21. Juni 1855). Und ein Jahrzehnt später schreibt er: „Dieses Buch hat Zukunft, und wenn einst die Studien, die in ihrer Z e i t waren, mit dem Vergehen der Zeit vergangen sein werden, werden sie des Nachsommers willen gekauft werden (Br. III. 139, 1. Juni 1865; vgl. auch Br. III, 115). Erst in unseren Tagen beginnt der Nachsommer, nach einer aller Dichtung und allem Dichterischen gegenüber verständnislosen Epoche, seine Wirkung und seinen Zauber zu üben, wie sie so tief nur von den edelsten deutschen Büchern ausgehen. Mehr noch als die andern Werke Stifters ist der Nachsommer aus dem stolzen aber auch schmerzlichen Bewußtsein eines tiefen Gegensatzes zur Zeit entstanden. „Es sollte etwas Größeres und Höheres sein als das unerquickliche Volk des Tages“, schreibt er während der Arbeit an Heckenast (XIX. 22, 24. Mai 1857), und kurz nach der Vollendung: „Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen“ (XIX. 93, 11. Februar 1858), und schließlich rückblickend im Oktober 1861: „Von dem roh stofflichen Treiben und Genießen unseres Zeitalters im höchsten Maße

angewidert, dichtete ich mir Zustände, die vollkommen anders waren“ (XX. 13; vgl. ferner XVIII. 240, 278 f.; XIX. 124).

An dem Ton, in dem Stifter auch an anderer Stelle immer wieder über die rohe Stofflichkeit, Genußsucht und Unruhe der Zeit und den dadurch bedingten Verfall der Kunst klagt, können wir die Tiefe seines Schmerzes ermessen (vgl. XIV. 206 ff.; VI. 311 f.; VII. 357). Den Glauben aber an den endlichen Sieg des Geistes — wir würden heute der Seele sagen — über den Stoff (es ist sehr bedeutsam, was er in diesem Zusammenhang über Naturwissenschaft und Technik sagt, vgl. VII. 245 ff.), wie auch den Glauben an ein Steigen der Kunst zu einer neuen Höhe, die nach einer inneren Gesetzmäßigkeit der Tiefe folgen muß, hat Stifter nie aufgegeben (vgl. VII. 163 f., 358; XIV. 37; XX. 14, 202). Es ist der heilige Selbstbetrug eines frommen Herzens, das in arger Zeit mit Ergebung, Geduld und Vertrauen auf ein kommendes Heil erfüllt bleibt.

In Augenblicken der fast prophetischen Steigerung erzeugt sein Glaube in ihm das Wunschbild des großen deutschen Dichters der Zukunft: „Ein neuer gewaltiger Mensch sollte aufstehen“, schreibt er im Dezember 1855 an Heckenast, „und mit einfachen aber allmächtigen Schlägen den Flitter die Gespreiztheit und die Selbstsucht und endlich, ich kann es wohl sagen, die Schlechtigkeit zerschlagen, womit jetzt das Götterbild der Kunst behängt wird ..... Er wird kommen, ihm wird sich ein Kreis zuscharen, und das Leben und alles, was mit ihm zusammenhängt, also auch der Staat wird sich heben. Dann werde ich im Grabe vielleicht die Genugthuung haben, daß gesagt wird, er hat mit seinen anspruchlosen Schriften angedeutet, was eine spätere Zeit und große Menschen mit hinreichender Kraft ausgeführt haben“ (XVIII. 279 f.), und ein halbes Jahr vorher, im Juni 1855: „..... mein größtes Glük wäre es, wenn ich in greisen Tagen noch erlebte, daß ein deutscher Dichter aufstünde, der Göthes und Schillers Geist vereinte, er wäre dann der größte aller bisherigen Zeiten.... Wenn ich dann in hohem Alter ein Werk von diesem Manne lesen könnte, würde ich gerne sterben, sagend: ‘Bin ich auch tief unter diesem Manne, ein Vorläufer war ich doch’.“ (XVIII. 253 f.; vgl. auch XVIII. 209.) Demut und Stolz, Glück und Entsagung der Vorläuferschaft sind in diesen Worten unlöslich ineinander verschmolzen (vgl. auch Bertram, zwei Vorträge, Seite 71 f.).

Immer war Stifter von dem Bewußtsein des Amtes und der Sendung seiner Dichtung durchdrungen: er wird nicht müde zu betonen, daß er seinen Werken keinen künstlerischen, wohl aber einen sittlichen Wert beilege. Von seinen Studien schreibt er 1845, er könne sich den guten Eindruck, den sie auf die verschiedensten Richtungen machten, nur durch die sittliche Schönheit und Tiefe erklären, die ihnen im Gegensatz zur Unnatur und Unmoral der Tagesliteratur innewohne, denn die künstlerischen Fehler der Arbeit kenne er selber nur zu gut (XVII. 138). Und im Februar 1850, also nicht ganz zwei Jahre nach der Revolution, die auch hier den Gegensatz zuspitzte und bewußter machte: „Meine Bücher sind nicht Dichtungen allein (als solche mögen sie von sehr vorübergehendem Werthe sein), sondern als sittliche Offenbarungen, als mit strengem Ernste bewahrte menschliche Würde haben sie einen Werth, der bei unserer elenden frivolen Litteratur länger bleiben wird als der poetische; in diesem Sinne sind sie eine Wohlthat der Zeit, sind ein patriotisches Werk....“ (XVIII. 29)[21] Vier Wochen vor seinem Tode — es ist das letzte und rührendste Zeugnis seiner edlen Gesinnung — schreibt er an einen jungen Verehrer seiner Dichtung: „Seit einer Reihe von Jahren ist es schnell und erschreckend abwärts gegangen. Die Jugend hat die heilige Pflicht, die reinere Flamme wieder anzufachen, und in sich fort zu nähren. Von dem deutschen Volke hoffe ich es noch. Wenn ich meinen Schriften einen großen Kunstwerth nicht beilegen kann: jene Flamme brennt doch in ihnen, und wo sie erkannt und geliebt wird, macht es mir der Sache willen Freude“ (Br. III. 345). Es ist das ständige Bekenntnis seiner Briefe, daß ihm Streben nach Ruhm vollkommen fremd sei, daß es ihm nur darauf ankomme, auf höhere Menschen zu wirken, und daß ihm das in einem einfachen, sittlich schönen Gemüt geweckte Gefühl tiefere Bestätigung seines Strebens sei, als das doch meistens in einer Tendenz befangene Urteil der Rezensenten: „Ein schönes Gefühl ein heiteres Lächeln eine sittliche Freude, die mir entgegen kömmt, und sich mir als Frucht meiner Schriften ankündigt, ist meinem Herzen weit wohlthuender, als alle gelehrten und lobspendenden Kritiken.....“ (XVIII. 93 f.). Er will mit seinem Werk das Reich des Reinen, Einfachen und Schönen, des Hohen und Wahren, der Vernunftwürde: das irdische Reich Gottes gründen und ausbreiten (vgl. XVIII. 93, 240; XIX. 129).

Einfache, sittlich reine Menschheit scheint ihm allein die Bedingung wahrer Dichtung zu sein, und alle Dichtung scheint ihm um so größer, je reiner „die Menschheit als Menschheit, d. h. als sittenbauende Vernunft“ sich in ihr auspräge: Humanität soll den Gehalt echter Dichtung bilden. Nach den Worten seines Freundes Aprent stellte er die unabweisbare Forderung, daß der Welt des Dichters der Gott nicht fehle (Br. I. S. LVIII), und der zeitgenössischen Dichtung warf er vor (die Franzosen dienen hier, wie so oft in der deutschen Dichtungsgeschichte, als Beispiel der Unsitte und Verderbnis kat'exochen), daß sie sich an das Tier im Menschen wende, statt den Gott in ihm zu wecken und zu beseligen (vgl. Stifters Rezension der „Mohnkörner“ von Ernst Ritter).

Der Mensch ist Stifter aber gerade darum Mensch, weil er höhere als tierische Kräfte besitzt — wir erinnern uns der Gegenüberstellung von Trieb und Freiheit, Vernunft und Leidenschaft. In der Rezension der „Mohnkörner“ begegnen wir zum ersten Male der strengen Verbannung der Leidenschaft, als stets und grundsätzlich unsittlich, aus dem Bereich der Dichtung: die bloße Leidenschaft allein als schön darzustellen, erwecke den größten sittlichen Ekel, weil es in der ganzen Schöpfung nichts so Unfreies und Quälendes gäbe als einen von seiner Leidenschaft beherrschten Menschen, der dem Tier in sich folgen müsse (vgl. auch V. S. I. 313). Man versteht Stifters Haß gegen die Rezensenten, die das von ihm forderten, was nicht zu geben gerade seine tiefste Absicht war. So schreibt er, drastisch genug, über eine Kritik der Bunten Steine an Heckenast: „Er (der Rezensent) greint, daß nicht heißes Leben und Leidenschaft da sei; hier strekt sich das Ohr heraus. Also wenn jemand eine Kuh mahlt, muß die Kuh beurtheilt werden, daß sie nicht ein Pferd ist. Leidenschaft ist verächtlich, darum die neue Litteratur häufig verächtlich. Gefühl kann gut und schön sein. Uebermaß aber schwächt auch ab. Mäßigung ist Kraft nicht Schwäche, Toben ist Schwäche“ (XVIII. 135). Und nach Vollendung des Nachsommers schreibt er, wieder in einem Brief an Heckenast, die Hingabe an stille reine Schönheit sei der heutigen Dichtung beinah fremd geworden und man halte das schwächliche Bekunden triebhafter Leidenschaften schon für selbstgenugsame Kraft. „Das Sittengesetz allein ist in seiner Anwendung Kraft.... gelassene Pflichterfüllung, genaue Gewissenhaftigkeit und ein Blik in das

Leben über Kriege, Staatsverhandlungen und Zeitverprassungen hinaus ist Kraft" (XIX. 93 f.). — Hier spüren wir wieder die humanitäre und das Humanitäre noch übertreibende Denkweise Stifters.

Es ist bekannt, wie Stifter aus seinen späteren Werken und den Umarbeitungen der früheren allzu brennende Farben, allzu laute Töne, allzu leidenschaftliche Bewegungen und Regungen verbannt hat, bis zu dem Worte Leidenschaft selbst.[22] Man vergleiche etwa die Urfassung des Alten Siegels mit der der Studien. Man wird dann auch eine leichte Unstimmigkeit zwischen den stark veränderten oder neu eingeschobenen und den unverändert gelassenen Stellen beobachten. Wenn er später noch Leidenschaft darstellt, wie im Turmalin, so klingt es wie eine Warnung vor ihrem düsteren Verhängnis: „Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel. Es ist darin, wie in einem traurigen Briefe, zu entnehmen, wie weit der Mensch kömmt, wenn er das Licht seiner Vernunft trübt, die Dinge nicht mehr versteht, von dem inneren Gesetze, das ihn unabwendbar zu dem Rechten führt, läßt, sich unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hingibt, den Halt verliert und in Zustände geräth, die wir uns kaum zu enträthseln wissen" (V. 145).

Sicher hat sich Stifter in der Theorie oft in einer etwas blinden Einseitigkeit verfangen — aber lieben wir ihn in seiner Dichtung nicht gerade um der Stille, des edlen Maßes, der verhaltenen Leidenschaft seiner Menschen willen? Gibt es etwas Zarteres und Reineres als die Neigung der Liebenden im Nachsommer? Nur in einer sanften Sehnsucht oder Trauer offenbart sich uns das sich selber beinahe noch unbewußte Gefühl. Die schönste Rechtfertigung der still-reinen, leidenschaftslosen Sphäre des Nachsommers gibt Nietzsches Aphorismus „der Dichter als Wegzeiger für die Zukunft" (Menschliches, Allzumenschliches II. 99), in dem er, ob er es wußte oder nicht, den Nachsommer charakterisiert hat (vgl. Bertram, Nietzsche, S. 244).

Die Anschauung, daß Leidenschaft Schwäche und nicht Kraft sei, ist nur ein Teil der Umwertung aller Werte, wie sie Stifter in seiner Auffassung des Großen und Kleinen vollzogen hat: jede Größe ist für ihn einfach und sanft, wie ihm das Weltgebäude selber sanft und einfach ist. (vgl. XVII. 240). Schon sechs Jahre vor der vielzitierten Vorrede zu den Bunten Steinen hat Stifter in der Rezension der „Mohnkörner" (vom Juli 1846) ausführlich

dargelegt, was er für wahrhaft groß halte: nämlich dasjenige, was seine Schönheit nicht im Absonderlichen, Seltsamen und Ungeheuren offenbare, sondern im einfach und ewig Menschlichen und Natürlichen, „wie das Fließen der Luft, wie das Rieseln des Wassers, wie das Wachsen des Getreides", und was ebenso notwendig sei wie diese Dinge. Er geht sogar so weit zu meinen: „Die weit leuchtenden Thaten der Aufopferung und Hingebung, wenn sie auch manchmal groß sind, können oft das Ergebniß der Schwäche seyn, die dem Andrange des Augenblicks weicht. Leichter sind diese Dinge gewiß als ein ganzes Leben voll Rechtthun, ein ruhiges Selbstbezwingen und freudiges Sterben". Die letzten Worte gemahnen an die Stimmung edlen Entsagens und schmerzlichen Verzichtes, die in beinah allen Dichtungen Stifters herrscht. Nicht ganz ein Jahr später findet sich eine nahezu wörtliche Wiederholung in einem Albumblatt für ein adliges Fräulein (XVII. 214; vgl. auch Hein, S. 285), und noch mit der Vorrede zu den Bunten Steinen läßt sich der Gleichklang feststellen, den wir schon an anderer Stelle als charakteristisch für Stifter bezeichneten.[23] In der Vorrede tritt dann, was in der Rezension nur angedeutet ist, klar und scharf heraus: daß das Große nicht in einzelnen, ungeheuren, augenfälligen Erscheinungen, dem Ergebnis einseitiger Ursachen, zu suchen sei, sondern in den allgemeinen Kräften und ewigen Gesetzen, dem welterhaltenden Gesetz der Natur und dem menschenerhaltenden des Rechtes und der Sitte, in dem sanften Gesetz, wie Stifter es mit seinem Lieblingswort nennt.

Solche Naturanschauung, in der jede gewaltsame Aenderung hinter dem gesetzmäßigen still-stetigen Wirken zurücktritt und die das Wesentliche in den Kräften sieht, die Alles umfließen und „sanft und unablässig verändernd, bildend und lebenerzeugend" sich darstellen (V. 5), ist der des alten Goethe eng verwandt. Doch schwingt in Stifter auch noch das kosmische Gefühl Herders, ihm auch durch Jean Paul vertraut, für dessen All-Liebe gerade Herder zum befreienden Erlebnis geworden war. Wenn Herder in der Vorrede zu den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit sagt, „vom großen Weltgebäude bis zum Staubkorn, von der Kraft, die Erden und Sonnen hält, bis zum Faden eines Spinnegewebes" herrsche „nur Eine Weisheit, Güte und Macht" (S. W. XIII, 7), so ist auch für Stifter der Bau des kleinsten Sandkörnchens kein geringeres Wunder als der des

Weltalls: noch im kleinsten Teilchen der Schöpfung sieht er mit frommen Forscheraugen die Hand der göttlichen Allmacht (vgl. Hein, 18; XVIII. 189 f.; A. W. T. VI. 196; Erz. I. 287). Es fehle nur dem Menschen, der sich immer zu sehr als Mitte des Ganzen empfinde, das richtige Maß, wie Stifter von dem Gespräch der wandernden Jünglinge im Hagestolz so schön sagt: „Während sie so, wie sie meinten, von dem Großen redeten, geschieht um sie her, wie sie ebenfalls meinten, nur das Kleine; es grünen weithin die Büsche, es keimt die brütende Erde und beginnt mit ihren ersten Frühlingsthierchen, wie mit Juwelen, zu spielen“ (III. 260). Gegen eine anthropozentrische Auffassung der Natur wendet sich auch Risach in dem erzieherischen Tone des Nachsommers: Gott messe die Dinge nicht mit den Maßen des Menschen, für ihn gebe es kein groß und klein, was wir schon daran erkennen könnten, daß er Allem die gleiche Liebe und Sorgfalt zuteil werden lasse. Oft habe er gedacht, auch die Wissenschaft vom Menschen und seiner Geschichte sei nur eine Provinz im großen Bereich der Naturwissenschaft. (VI. 128; vgl. auch VI. 238 f.; VII. 27; XVIII. 190).

In der Geschichte selbst ist Stifter die scheinbar bedeutungslose Geschichte einzelner Geschlechter, die des ewig Menschlichen, wesenhafter als die große, die politische Geschichte: „Welch ein unfaßbares Maß von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit! In der andern, großen Geschichte vermag auch nicht mehr zu liegen, ja sie ist sogar nur das entfärbte Gesamtbild dieser kleinen, in welchem man die Liebe ausgelassen und das Blutvergießen aufgezeichnet hat. Allein der große, goldne Strom der Liebe, der in den Jahrtausenden bis zu uns herabgeronnen .... ist die Regel, und seine Aufmerkung ward vergessen; das Andere, der Haß, ist die Ausnahme und ist in tausend Büchern aufgeschrieben worden“ (II. 136; vgl. ferner VII. 155 f.; Aus dem alten Wien, S. 153). Zusammen mit der sich ewig verjüngenden Natur sieht Stifter die unendliche Kette der menschlichen Geschlechter, und kein Glied der Kette zu sein, darin lag für ihn die tiefe Tragik der Kinderlosigkeit, wie er sie aus eigenem Erleiden im Hagestolz unter dem Gleichnis des unfruchtbaren Feigenbaums so ergreifend geschildert hat (vgl. III. 396 f.; ferner der Waldgänger, A. W. T. V. 128 f.).

Stifter sieht (so charakterisiert Karl Alexander von Sachsen-Weimar, der Enkel Karl Augusts, in einem Brief an Stifter den

Witiko) das Außerordentliche gerade in der ewig geheimnisvollen Wiederkehr des Gewöhnlichen und Alltäglichen; und wenn er sich auch dem Großen gewaltiger geschichtlicher Ereignisse, z. B. der Französischen Revolution und einzelner Abschnitte der böhmischen Geschichte, nicht ganz verschließen kann, so sieht er es, bezeichnend genug, im Sturz der Leidenschaft und des Verbrechens, dem Sieg des Sittengesetzes, worin ihm gerade die tragische Schönheit beschlossen scheint.[24] In einem Teil der Walter Scottschen Romane scheinen ihm die Völker großartige Naturprodukte aus der Hand Gottes; in ihren Schicksalen empfinde man die Abwicklung eines ungeheuren, geheimnisvollen Gesetzes, das wir im Hinblick auf den einzelnen Menschen das Sittengesetz hießen (XIX. 282). Und lesen wir im Witiko die Geschichte der böhmischen Geschlechter, der Wrše und Slawnike (S. 70 ff.), so glauben wir jenes Wort alttestamentarischer Gerechtigkeit, von der Heimsuchung der Sünden der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied, erfüllt zu sehen.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß Stifter sich durch übelwollende Kritik und die bewegte Zeit der 48er Revolution vom Idyllischen zum Tragischen, zu gewaltigeren, handlungs- und stoffreicheren Werken gedrängt fühlte.[25] Es reize ihn zu erfahren, schreibt er 1860 an Heckenast, ob seine Zeit „durch rauschende Kraft mehr zu erregen wäre als durch die stille aber größere der Weisheit", und schließlich befällt ihn doch wieder die — freilich unnötige — Sorge, daß man ihm den Possen antue und den Stoff fresse, von dem dieses Werk mehr als seine andern enthalte (vgl. XIX. 231; XX. 234 f.).

Es ist die Scheu vor dem Nur-Stofflichen, von dem ihm die Kunst der Zeit erfüllt scheint. Er wählt in bewußter künstlerischer Absicht unscheinbare Stoffe: das schlicht Menschliche und das seltsam Schöne einförmig karger Gegenden. Die Maler hätten diese Dinge noch nicht gemalt, sagt der Wanderer in den Zwei Schwestern von der schwermütig schönen Landschaft oberhalb des Gardasees: „Denn da war kein Baum, kein Gesträuchlein, kein Haus, keine Hütte, keine Wiese, kein Feld, sondern nur das sehr dürftige Gras und die Felsen — gewiß wenige Künstler hätten das für die Aufgabe eines Meisters gehalten, wenn sie nicht früher die Erfahrung gemacht hätten, wie so unaussprechlich die düstere Schönheit solcher Oeden auf die Seele des Menschen zu wirken vermag. In allen Stufen des matten Grün, Grau und

Blau lag das fabelhafte Ding hinaus; schwermüthig dämmernde, schwebende, webende Tafeln von Farben stellten sich hin, und die Felsen rissen mattschimmernde Lichtzuckungen hinein“ (IV. 125). Durch die Kraft der Schilderung verleiht Stifter dem Unscheinbar-Oeden einen Zauber, wie ihn größer die anmutigste und reichste Landschaft nicht wecken kann.

Er hatte das Recht zu sagen, nicht was man mache sei die Kunst, sondern wie man's mache. Wem sich aber jenes Wie der Kunst verberge, der schaue die Fülle nicht, die jeder Stoff in sich trage, und glaube sie durch rohe Masse ersetzen zu können. Darum brauche „ein sprudelnder Jüngling fast die halbe Weltgeschichte zu seinem Trauerspiele, während der denkende Mann beinah verzagend vor einer einzigen Gestalt des Altherthums“ stehe (vgl. XVIII. 193). Wieder ist ihm das Große klein und das Kleine groß: Größe des Künstlers und seines Stoffes scheinen ihm in einer Art umgekehrter Proportionalität zu stehen. Der große Künstler, der von der Fülle des eigenen inneren Reichtums gedrängt sei, wisse „mit Wenigem in gebildetster Form dieses Innere in einer Art Unendlichkeit zu offenbaren“ (XIV. 178; vgl. auch XX. 258). Der Afterkünstler aber greife zu großen Stoffen, hinter denen er, ihm selber unbewußt, sein kleines Ich verberge, und wähle er den kleinen Gegenstand, so entblöße dessen Kleinheit erst recht seine eigene (XIV. 219). Alle diese Aeußerungen klingen an eine Stelle aus Jean Pauls Vorschule der Aesthetik an, auf die Stifter selbst einmal hinweist (vgl. XIV. 159): „Im Epos, im Trauerspiel versteckt sich wenigstens oft die Kleinheit des Dichters hinter die Höhe seines Stoffes, da große Gegenstände schon sogar in der Wirklichkeit den Zuschauer poetisch anregen — daher Jünglinge gern mit Italien, Griechenland, Ermordungen, Helden, Unsterblichkeit, fürchterlichem Jammer und dergleichen, anfangen, wie Schauspieler mit Tyrannen —; aber im Komischen entblößet die Niedrigkeit des Stoffs den ganzen Zwerg von Dichter, wenn er einer ist“ (S. 31).

Stifter kommt es einzig und allein auf die unsichtbare Seele der Sittlichkeit an, die den größten wie den kleinsten Stoff, das außerordentlichste wie das einfachste Geschehen erst lebendig mache. Wer die einfache Größe des natürlichen Menschenherzens nicht kenne, der glaube seinen Stoff nicht seltsam, abenteuerlich und verrückt genug machen zu können, aber das Höchste sei die Einfalt sittlicher Größe und Güte,[26] wie es andererseits

die einzige Todsünde in künstlerischer Hinsicht sei: gegen die ursprüngliche Gottähnlichkeit der menschlichen Seele zu verstoßen (vgl. Rezension der „Mohnkörner"; XVII. 240, 251). Das ethisch-religiöse Moment ist ihm immer das primäre. Kunst ist ihm Darstellung des Göttlichen und der wahre Künstler präge das Göttliche, wie es sich in seiner Seele widerspiegele, in allen, auch den kleinsten Stoffen aus (vgl. XIX. 200; XIV. 218; A.W.T. VI. 165).

Das eigentliche Kriterium bleibe immer, ob der Maler oder Dichter „Künstler" sei, und auch der alte Streit, Idealismus oder Realismus, scheint sich ihm in der höheren Forderung des Künstlers aufzulösen: der wahre Künstler sei zugleich Realist und Idealist, freilich in einem weiteren als dem Zunftsinne (XIX. 115). Obgleich er hier die Frage als eine scheinbar untergeordnete von sich weist, hat sie ihn doch immer beschäftigt, und obgleich er sie so wenig wie die meisten andern l ö s t, so führt sie uns doch tief in den Kern seines Wesens. In Anlehnung an den 2. und 3. Paragraphen aus Jean Pauls Vorschule der Aesthetik, „Poetische Nihilisten" und „Poetische Materialisten", glaubt Stifter, in der Mitte zwischen beiden liege der rechte Weg. Als man ihm einen Anachronismus im Witiko vorwirft, meint er, die Wissenschaft habe noch nicht festgestellt, wie treu die sachliche Wirklichkeit im Kunstwerk wiederzugeben sei: „Ganz darf sie gar nicht gegeben werden, sonst entstünde ein mathematischer Satz und kein sinnlich hervorspringendes Kunstwerk, und es müßten, um mit Jean Paul zu reden, die dichterischen Blumen so langsam wachsen wie die wirklichen, und noch dazu unter so viel Gras. Ganz darf sie nicht fehlen, sonst malt man, wie wieder Jean Paul sagt, den Aether mit Aether in Aether.... Ich meine, die Sachlichkeit müßte.... im Ganzen liegen, wie ein großer Landschafter eine herrliche Blumenwiese malt, deren Schönheit und Wahrheit uns entzückt, und auf der bei näherer Besichtigung weder eine Blume noch ein Grashalm ist, sondern nur Farbenkleckse" (Br. III. 158 f.)[27] Die bloße Wirklichkeit ohne geistige Idee sei dürr und leer, die bloße Idee ohne Wirklichkeit aber bodenlos (XIV. 238).

Schließlich aber lassen andere als solche, mehr oder minder blaß und allgemein gehaltene Stellen doch erkennen, daß Stifter Realist gewesen, freilich in einem eigenen und tiefen Sinne dieses Wortes. In den „Nachkommenschaften" wird in den Roderern, einem Geschlechte, das in all seinem Beginnen den Bogen über-

spannt, das Streben nach der „wirklichen Wahrheit", der „wirklichen Wirklichkeit" ad absurdum geführt, und doch läßt Stifter den jungen Maler, in dem wir unschwer auch ihn selbst erkennen, fragen: „Warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr auch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt?" (A. W.T. V. 226; vgl. auch XIV. 217; Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, S. 26). Die Welt ist Stifter das größte Kunstwerk, Gott der größte Künstler — welche religiöse Kunstbetrachtung hätte nicht ähnlich gedacht! Kunst ist ihm ein Nach-schaffen der Schöpfung im Kleinen, Nach-ahmung der Teile der Welt. Sie ist Darstellung des Göttlichen und wo soll sie das Göttliche finden, wenn nicht in der Schöpfung als der sichtbaren Verkörperung Gottes?[28] Bringt der Künstler zugleich mit den Dingen dieses Göttliche, die wunderbar magische Schönheit, die Gott in sie legte, so ist der Widerstreit zwischen Realismus und Idealismus gelöst.

Stifter sah jenen geheimnisvollen Zauber der Schönheit in allen Dingen, die sein Auge mit frommer Liebe umfaßte: nicht in der Freude am Reichtum und der Buntheit der Erscheinungen, sondern in einer tiefen Natur- und Dingfrömmigkeit wurzelt sein Realismus, der sich am edelsten im Nachsommer bekundet. „Wem das nicht heilig ist, was ist", fragt Heinrich, „wie wird der Besseres erschaffen können, als was Gott erschaffen hat? In der Naturwissenschaft war ich gewohnt geworden, auf die Merkmale der Dinge zu achten, diese Merkmale zu lieben und die Wesenheit der Dinge zu verehren" (VII. 28; vgl. auch VII. 152). Das ist die Ehrfurcht vor dem Seienden, wie sie Goethe empfand: „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches herrliches Ding! wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr wie seiend!" ruft er am Strand in Venedig aus, als er Seetiere beobachtet. Er freut sich, daß es ihm gegönnt sei, „Blicke in das Wesen der Dinge und ihre Verhältnisse zu werfen, die .... einen Abgrund von Reichthum eröffnen" (Italienische Reise, 9. Oktober 1786; 5. Januar 1788).[29] Wirklichkeit, Gegenständlichkeit, Wesenheit der Dinge sind Lieblingswendungen des reifen Stifter (vgl. auch IV. 2/2, 655 f.) „Ich war schon als Knabe ein großer Freund der Wirklichkeit der Dinge gewesen, wie sie sich so in der Schöpfung oder in dem geregelten Gange des menschlichen Lebens darstellte", sagt Heinrich im Nachsommer von sich (VI. 23), und das

führt ihn zur Naturwissenschaft, in der er so ausschließlich von der Schau der Dinge ausgeht, daß er Tiere und Pflanzen nicht nach einer von außen herangetragenen Ordnung, sondern nach dem inneren Gesetz ihres wirklichen Baues einteilt. Und das gilt Stifter für das Tun und Handeln ebenso wie für das Schauen und Erkennen. „Die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind", erzählt Risach im Rückblick auf seine Staatslaufbahn, „war bei mir so groß, daß ich bei Verwicklungen.... nicht auf unsern Nutzen sah, sondern auf das, was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war..." (VIII. 83). Und in dem frommen Altersstil des Witiko lautet die Mahnung, den Dingen gerecht zu werden, es „wäre gut, wenn alle wüßten, was die Dinge fordern, und wenn alle täten, was die Dinge fordern, denn dann täten sie den Willen Gottes" (S. 768).[30]

So fordert Stifter auch von der Kunst reine und keusche Hingabe an die Gegenstände, tiefe Liebe für die Wirklichkeit und Notwendigkeit der Dinge, daß sie, kein Großes und Kleines kennend, das Stäudlein auf dem Felsen, den Schneeberg und das Steinchen auf dem Weg mit gleicher Liebe darstelle (vgl. XIX. 33; XIV. 135, 226). An den „Mohnkörnern" Ritters rühmt er das unparteiische ruhige Auge, mit dem der Schriftsteller alle, auch die unscheinbarsten Dinge betrachte und tadelt im Gegensatz hiezu die künstlerische Unruhe, in der sich die Dinge nicht in ihrer Gegenständlichkeit abzuklären vermögen. Vergleicht man die Urfassungen der späteren Studien (z. B. der Mappe, des Abdias, des Alten Siegels, der Brigitta) mit der Buchausgabe, so fällt zuerst die ungleich größere Breite in dem Streben nach sächlicher All-gerechtigkeit auf, in dem Streben, jedem, auch dem scheinbar unbedeutendsten Dinge sein Recht zu geben, und so werden alle Dinge, auch die geringsten, im Rhythmus „seines schön verzaubernden Prosafalles" (Bertram) verklärt.

Stifter empfand es, darin Goethe und Wilhelm von Humboldt verwandt, als einen besonderen Vorzug des Alters, daß keine heftigen Empfindungen und Wünsche die Klarheit des Blickes mehr trüben und uns hindern, „die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen" (VI. 235). Solch bezeichnende Altershaltung liegt auch in den Worten, die Risach im Nachsommer an den jungen Forscher richtet: er werde selber einmal sehen, um wie viel klarer die sanften Strahlen der untergehenden Sonne des Alters in die Größe eines fremden Geistes leuchten, als die Morgensonne

der Jugend, die alles in ihr Feuer tauche (VII. 36). Wir wissen auch aus Stifters Briefen, daß ihm schwärmerische Zuschriften von Jünglingen oder jungen Mädchen wenig bedeuten wollen gegenüber dem schlichten Beifall des älteren, ernsten und ruhigen Mannes (vgl. Br. III, 241, 245). — „Im beginnenden Alter empfindet man es als ein ungemeines Glük", schreibt er während der Arbeit am Witiko, „wenn man mit der Abwägung der Welt im Reinen ist, und die Dinge weder durch die eigenen Empfindungen noch durch die Darstellungen anderer in wechselnden Farben sieht. Dies schlägt auch den Dichtungen gut zu, sie werden wirklicher und höher. Darum verlangten die Alten, daß man in höheren Jahren Dichter und Staatsmann sei" (XX. 20).

Sein Alterswerk, der Witiko, ist von derselben tiefen Ehrfurcht vor der geschichtlichen Wirklichkeit erfüllt, wie er sie vor der Natur empfand. Der alte Stifter schämte sich fast der frei schaltenden Phantasie, welche im Hochwald die geschichtlichen Tatsachen mit so persönlicher Farbe getränkt hatte: er sah die Dinge nicht mehr mit subjektiven Gefühlen, Stimmungen, Absichten, sondern mit der objektivierten Einstellung des Alters an, die das eigene kleine Herz den großen allgemeinen Dingen unterordnet. Die Weltgeschichte als ein Ganzes ist ihm jetzt „das künstlerischeste Epos", „die gegenständlichste Dichtung" (vgl. XIX. 223 f.; VII. 39), und die Arbeit am Witiko wird von heiliger Scheu vor den Tatsachen der Geschichte getragen (vgl. Br. III. 147 f.; ferner Br. III. 223).

Die Form, dies folgt aus solch frommer Ehrfurcht vor der Wirklichkeit, sei es Natur oder Geschichte, muß aus der Sache selbst hervorgehen, sie muß, nach Stifters eigenen Worten, g e f u n d e n, nicht e r f u n d e n werden (XIX. 266), sie darf nicht gemacht, sondern muß gewachsen sein: sie muß Naturnotwendigkeit besitzen. So schreibt er über eine Landschaftsstudie des ihm befreundeten Malers Piepenhagen: „Die Gegenstände sind mit solcher Sicherheit hingestellt, als wären sie nicht gemacht, sondern durch sich da, sie sind nicht gesucht, sondern naturnothwendig" (XIX. 206), und über ein Porträt des Wiener Malers Löffler: „Hier ist... lediglich, was sein muß, und was durch das Sein auch die Berechtigung aufzeigt" (XIV. 166 f.). Naive Gegenständlichkeit, die nur die schlichte Sache gibt, wird immer wieder in Gegensatz zu bewußter Effekthascherei gestellt. Es ist der Gegensatz, wie er sich Goethe bei den Beschreibungen und Gleich-

nissen Homers gezeigt: „Sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt, sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Uebertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst“ (Italienische Reise, 17. Mai 1787). Streben nach Wirkung, Uebertreibung, Manier und Schwulst hat auch Stifter der neueren Richtung der Kunst vorzuwerfen; jeder Verfall der Kunst scheint ihm damit zu beginnen. Seit wir die schlichte und fromme Größe der Alten, der Antike und des Mittelalters, verloren hätten, seien wir in gespreizte Darstellung verfallen (XIV. 166). Die reine und einfache Kunst, die ruhige Schönheit verschwinde, heißt es in dem Aufsatz „die Poesie und ihre Wirkungen“ über die Wahrzeichen sinkender Kunst: Man glaube mit dem Schein das Wesen zu beweisen. Weil aber der Schein der inneren Stärke entbehre, bedürfe er der Ueberladung, so wie die Wahrheit stets einfach sei, die Lüge aber übertreibe (V. S. I. 315). Man wird den ethischen Unterton solch klassischer Kunstbetrachtung kaum mißhören können, Wesen und Schein, echtes Ethos und falsches Pathos stehen gegeneinander.[30a] So berichtet uns auch Aprent, als unsittlich und unkünstlerisch habe Stifter besonders jede subjektive Unwahrheit, alles Uebertreiben und falsche Pathos gegolten (vgl. Br. I. S. LVIII. f.).

In seinen Werken suchte Stifter größte Einfachheit und Naivität zu geben, und wenn er sich auch die eingeborene Kindlichkeit seiner Seele dauernd bewahrte, so verfiel er doch an manchen Stellen seiner Dichtung, zum Beispiel im Katzensilber, einer allzu gewollten Kindlichkeit, indem er vergaß, daß Naivität immer eine ungewollte sein muß, und vielleicht gerade aus dem allzu ängstlichen Streben sich von jeder Manier freizuhalten, der Manier der Einfachheit. In seinem Spätwerk jedoch, dem Witiko, erreicht der kindlich einfache, rein sachliche, abgeklärt nüchterne Ton solch einsame Höhe, daß gerade dieses Werk am längsten das meist gescholtene und mißverstandene des Dichters blieb.

Stifter will Dichtung, die in ihrem Wesen einfach und rein, klar und durchsichtig wie die Luft ist (vgl. XVII. 209). Einfachheit, Reinheit, Klarheit, Durchsichtigkeit sind die Worte, denen wir in seinen Briefen und Kunstberichten am öftesten begegnen. Klarheit seines Innern ist ihm das höchste Gut des Menschen; Unklarheit in sich selber das peinigendste Gefühl; und von der Liebe

der Alternden, Risachs und Mathildens, wird gesagt, sie sei das Spiegelklarste, was menschliche Verhältnisse aufzuweisen hätten (vgl. XVIII. 157; XX. 19; VIII. 172). Die Jahreszeit des Nachsommers ist das deutlichste Sinnbild dieser reinen Stille und goldnen Heiterkeit: doch wie die nach-sommerliche Klarheit von einem zarten Duft und Schleier umzogen ist, so liegt ein Hauch von Wehmut und Entsagung über dieser nach-goethischen Klassik.

Seine eigenen Arbeiten scheinen Stifter bald zu maßlos, zu romantisch-unruhig und verworren. Als er den Hochwald schreibt, ärgert ihn das „kokette Herumspringen" in den Feldblumen und als er am 3. und 4. Band der Studien arbeitet, gefallen ihm Narrenburg und Hochwald gar nicht mehr. Im 1. und 2. Band lebt ihm zuviel von der romantischen Modepoesie, in der er herangewachsen. Er klagt Ottilie Wildermuth, daß er in seiner Jugend dem Fehler der Zeit, dem maßlosen Uebertreiben verfallen sei (XVIII. 194), und nach dem Nachsommer wird das Abrücken von den nach seinem Gefühl im Zeitgeist wurzelnden Jugendarbeiten immer deutlicher und bewußter, denn das Höchste ist für ihn „keinem Zeitgeschmacke, sondern nur der Wesenheit der Dinge" zu huldigen.[31]

Ein ewiges Ungenügen am Erreichten, eine unstillbare, fast krankhafte Sehnsucht nach dem vorgestellten Ideal quälte Stifter: „Das ist das Elend, daß man nicht kann, was man möchte. Und doch ist dieses höllische Handwerk süßer und verführerischer als das Aktenkauen und das Graben und Schlagen und Hauen im Leben" (XIX. 284 f.). Nie kann er sich genug tun mit dem Runden, Aendern, Auswägen und Ausformen der eigenen Arbeiten (vgl. XVII. 165); nie erscheint ihm das innere Vorbild in der äußeren Form erreicht, nie das Werk innig, naiv, rein, einfach und knapp genug zu sein. Er sei am Ende selber ein „Roderer", meint er mit leiser Selbstironie bei dem Umarbeiten der „Nachkommenschaften" (XX. 147). Man werfe auch einen Blick in die Lesarten seiner Werke oder in die Briefe an seinen Verlegerfreund Heckenast. Beinah immer muß er das fertige Manuskript der allzu vielen Aenderungen wegen nochmals abschreiben, ja er scheut selbst vor der Mühe nicht zurück, die Korrekturbogen, die Buchstaben zählend, nochmals umzugießen. Erschütternd wirkt, was er über die Arbeit am Witiko schreibt, als schon die Krankheit ihren schweren Schatten in sein Leben warf: er könne beinah sagen, daß er dies Buch mit seinem Herzblut geschrieben

habe, und nur er wisse, daß seine Leistung fast über menschliche Kraft gehe (XX. 230; Br. III. 138). Ein rascheres und auf das Publikum gerichtetes Arbeiten schien ihm Sünde gegen die Heiligkeit des Dichterberufes. „Mein theurer Freund", schreibt er an Heckenast, der von seinem Standpunkt aus oft mit Recht über Stifters Langsamkeit ärgerlich und ungeduldig wurde, „wäre ich ein bloßer Büchermacher, so wäre ich auch vielleicht ein reicher Mann.... Eine blendendere Art der Darstellung wäre mir wahrscheinlich gelungen, wenn nun nichts hinter derselben zu sein gebraucht hätte, so würden die Blätter auch schnell gefüllt gewesen sein, Bücher nach Büchern wären fertig geworden und der leichtfertigen Schrift wäre eine leichtfertige Lesermenge nachgezogen — doch ich muß enden, sonst kömmt ein Gefühl der Verachtung gegen mich in mich, daß ich nur einen Augenblik bei diesen Gedanken weilen konnte. Mir ist das so unmöglich, wie daß die Rose die Brodfrucht trägt. Der Dichter dichtet, wie der Vogel singt und die Blume blüht, wenn es auch, wie ich im Nachsommer sagte, in einer Wüste ist" (XX. 238 f.; vgl. auch VII. 352 ff.). Stifter weiß, daß der wahre Künstler, unbeirrt von der Sorge, ob er von seiner Zeit verstanden werde oder auf sie zu wirken vermöge, seinem inneren Drange folgend, das Schöne, wie es sich ihm zeigt, darstellen muß, daß, wer nach Wirkung strebt, kein Künstler ist.

In Stifters Auffassung des Künstlers können wir noch einmal alles Wesentliche seiner Kunstanschauung zusammenfassen. Die Forderung höchster Gegenständlichkeit spiegelt sich hier in der Ablehnung des modernen Subjektivismus wieder. Die heutigen Menschen stellten in der Gesellschaft und in der Literatur ihr Ich so eitel in den Vordergrund, daß in vielen Büchern der Stoff hinter dem aufdringlichen Autor verschwinde (Aus dem alten Wien, S. 297). Bei allem guten Willen, die Wirklichkeit zu achten und zu ehren, sagt er über sein Verhältnis zur Geschichte im Witiko, schmuggle bei uns Neuen das Ich immer einen Teil von sich in die Wirklichkeit ein, den es dann fälschlich Wirklichkeit nenne. Nur „ein Vergessen seiner selbst" lasse dem Dichter die geschichtliche Atmosphäre wieder lebendig werden (vgl. XIX. 224; VIII. 152). Der Künstler müsse sich ohne Selbstsucht dem Gegenstand hingeben und in seiner fast bewußtlosen Darstellung aufgehen (vgl. XIV. 167, 228).

Und hatte sich ihm in seinen romantischen Jugendnovellen,

Kondor und Feldblumen, das Bild des Künstlers im schwärmerischen Jüngling verkörpert, so setzt er später dem jugendlichen, lyrisch-musikalischen Subjektivismus das plastisch- oder episch-objektive Gestalten des reifen Künstlers entgegen: die Jugend scheint ihm dem Romantischen oder Musikalischen in der Dichtung mehr zuzuneigen als dem Klaren und Bildnerischen (vgl. XVIII. 170 ff.; Br. III. 224). Es fehle dem Jüngling an Erfahrung und weitem Weltblick: „Da der Dichter die Welt darstellen soll, so muß er auch die Welt umfassen". Es ist die Forderung der Welthaltigkeit und Objektivität, wie sie auch der alte Goethe an den Dichter stellte (vgl. Eckermann, Gespräche mit Goethe, 29. Januar 1826). Wolle der Dichter das wahre Wesen der Dinge, ihre objektive Geltung und nicht eine einseitige Beziehung zu unseren Leidenschaften darstellen, so müsse er eine durch Wissenschaft und Geschichte bereicherte Kenntnis der Natur und der Menschheit besitzen. Es genüge nicht, daß er nur nach innen horche, ohne seinen Blick auf die reale Welt zu richten: „Darum sind die Alten so wahr und gegenständlich in ihren Kunstgebilden, so fern von Schwulst und Phantasterei, weil sie, ehe sie dichteten, Erfahrungen in dem kleineren Kreise ihres Lebens und ihrer Geschichte sammelten, weil sie Krieger, Staatsmänner, Geschäftsleute waren, ehe sie Dichter und Geschichtsschreiber wurden" (vgl. V. S. I. 320 f.; A. W. T. VI. 164; XIV. 357). Hier fühlt Stifter sehr ähnlich wie Jean Paul, mit dem er sich auch in der Ablehnung der wirklichkeitsfernen Lyrik dichtender Jünglinge begegnet (vgl. Vorschule der Aesthetik, S. 27 f.).[31a]

Und wenn Jean Paul im Paragraphen „Besonnenheit" über das wahre Genie sagt: „Nur der unverständige Jüngling kann glauben, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches.... Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt" (S. 55), so glauben wir Stifter zu hören.[32] Die jedem Kunstwerk unentbehrliche künstlerische Ruhe, die Uebereinstimmung aller Teile zu einem Ganzen, sagt Risach, werde erzeugt „durch jene Besonnenheit, die in höchster kunstliebender Begeisterung nie fehlen darf, durch jenes Schweben über dem Kunstwerke und das ordnende Ueberschauen desselben, wie stark auch Empfindungen oder Thaten in demselben stürmen mögen, die das Kunstschaffen des Menschen dem Schaffen Gottes ähnlich macht, und Maß und Ordnung blicken läßt, die uns so entzücken" (VII. 94). Es sei ganz

falsch, sich das Genie als unnormal und krankhaft, phantastisch wild und ungeduldig vorzustellen, es habe in seinem Schaffen unter allen Mächten der Welt die größte Geduld. (V. S. I. 322). Klingt das Ganze nicht wie eine Widerlegung des Geniebildes der Stürmer und Dränger? — Einem jungen Freunde, der ihm seine dichterischen Versuche vorlegte, rät er, jede Leidenschaft aus seinem Herzen zu reißen, um es in ruhiger und ungeteilter Liebe der Schönheit zuzuwenden (XVIII. 126 f.). Die ethische Färbung seiner Anschauung schimmert überall durch.

Kunst ist ihm Darstellung der Sittlichkeit und selbstverständlich muß daher der Dichter, um den höheren sittlichen Menschen darzustellen, vor allem die sittlichen Kräfte und Eigenschaften in sich tragen. Da die Seele des Dichters seinem Werke das menschliche Siegel aufdrückt, so ist es die wesentlichste und tiefste Bedingung des Dichters, „daß er seinen Charakter zu der größtmöglichsten Reinheit und Vollkommenheit heranbilde". (Ueber Stand und Würde des Schriftstellers, A. W. T. VI. 163, 165). So hatte Schiller in seiner Kritik Bürgers es als das erste und wichtigste Geschäft des Dichters bezeichnet, seine Individualität im höchst möglichen Maß zu veredeln, zu läutern, zu vermenschlichen. Und der Vers aus den Künstlern:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!"

gibt den Grundgedanken des Aufsatzes „Ueber Stand und Würde des Schriftstellers" wieder, den Gedanken von dem verantwortlichen Amt des Dichters, die Menschen zu höherem Dasein zu bilden.

Nicht allen aber ist es verliehen, durch eigene Werke dem Hohen und Göttlichen zu dienen: unter den Menschen, denen es Gott gegeben, „daß sie dem Schönen nachgehen müssen und sich zu ihm, wie zu einer Sonne, wenden, von der sie nicht lassen können" (VII. 351), sind viele, bei denen die empfangende aufnehmende Kraft stärker ist als die zeugende gestaltende,[33] und die solche Anlage zum Mittleramt bestimmt. „Wenn man die Erschaffenden Götter nennt", sagt Risach, „so sind Jene die Priester dieser Götter. Sie verzögern den Schritt des Unheiles, wenn der Kunstdienst zu verfallen beginnt, und sie tragen, wenn es nach der Finsterniss wieder hell werden soll, die Leuchte voran." Sie sind die Bewahrer der Götter in götterloser Zeit, wenn die edlen

Werke der Kunst ihr Haupt verhüllen „und harren, bis andere Geschlechter an ihnen vorüberwandeln, die wieder reines Sinnes sind und zu ihnen emporblicken“ (VIII. 85). War Stifter auch selbst ein Schaffender, so war es ihm doch heilige und oft geübte Pflicht, in einer Zeit des sinkenden Kunstverständnisses ein Mittler des Schönen zu sein.

Zweiter Teil.

Sein besonderes Verhältnis zu den Epochen.

Erstes Kapitel.

Antike.

Immer waren — seit ihrer Entdeckung im 18. Jahrhundert — die Griechen den großen Deutschen aus dem Gefühl innerer Wahlverwandtschaft heraus Ur- und Vorbild schönen Menschentumes. Das ist bei aller Verschiedenheit ihres Griechen-bildes das Gemeinsame der Griechen-liebe eines Winckelmann, Herder, Goethe, Hölderlin und Nietzsche. Den Wandel dieses Bildes darstellen hieße eine deutsche Geistesgeschichte schreiben.

„Und Deutschland — soll es denn, das an der Spize der Welt mit Geist und Macht stehen könnte, dem Götterbilde Hellas gleichend, dem es wirklich gleicht an Tiefsinn, Jugendwärme, Hochherzigkeit und Schwärmerei, soll es ihm auch darin gleichen, daß das Bild zerschellt an der Uneinigkeit seiner Glieder?“ hatte auch Stifter in den Zeiten vaterländischer Not gerufen, von dem Bewußtsein deutscher Sendung durchdrungen, das sich immer mit dem Traum von Hellas eint. (XIX. 161 f.). Und sein „Nachsommer“ ist im Gegensatz zu zeitgenössischer Dichtung ganz vom deutschen Griechentraum und Griechenheimweh beseelt und erfüllt. Auch an der Sehnsucht nach Italien, dem Südweh des Deutschen, das sich so oft mit dem Heimweh nach den Griechen paart, hat Stifter tief gelitten. Goethe sei erst nach seinem italienischen Aufenthalt ein großer Dichter geworden, meint er nach seiner Reise nach Oberitalien, und wäre er selber früher und öfter nach Italien gekommen, so hätte auch aus ihm etwas Großes werden können. Der Nachsommer erscheint ihm jetzt beinahe zu eng in seiner Deutschheit.[34] In dem Nur- und Allzu-deutschen liegt freilich zugleich Stärke und Schwäche des Nachsommers.

Wenn wir das Entstehen und Werden von Stifters Griechenliebe verfolgen, so finden wir, daß seine benediktinisch-humanistische Erziehung, von vereinzelten nach Form und Inhalt antikisierenden Versen abgesehen,[35] zunächst ohne tieferen Nachhall ge-

blieben war: so sehr hielt der reiche Zauber Jean Pauls seine Jugend in Bann (vgl. auch die Selbstanklage des Arztes Augustinus in der späten Fassung der Mappe V. S. I. 117f.). Aber der Weg zu sich selbst führte ihn zu Goethe und auch wieder zu den Griechen. Das erste Zeugnis seiner wachsenden Kenntnis und Erkenntnis der Griechen steht in den „Wiener Salonscenen" (1842 entstanden). Er nennt dort die Unkenntnis der griechischen Sprache bei den Schriftstellern und noch mehr bei den Dichtern eine himmelschreiende Sünde, die Unkenntnis jener einzigartigen Sprache, in der die unübertrefflichsten und von keiner späteren Zeit mehr erreichten Schriften und Dichtungen abgefaßt seien, ähnlich wie Goethe in den Gesprächen mit Eckermann die bedeutsame Forderung erhebt, vor allem immer wieder die Griechen zu studieren (vgl. Aus dem alten Wien, S. 304; Eckermann, Gespräche mit Goethe, 1. April 1827).

Bald mehren sich in Stifters Briefen, Schriften und Dichtungen die Bekenntnisse seiner hohen Verehrung der Antike (vgl. XVII. 187; XVIII. 38; XIV. 10). In die Buchausgabe des Alten Siegels fügt er eine Stelle über des Jünglings Hugo begeistertes Studium der alten Dichter und Geschichtsschreiber ein (vgl. III. 132). In den Aufsätzen des Jahres 1849, von denen schon im ersten Teil der Arbeit ausführlich die Rede war, schreibt er über die Bildung der alten Welt: trotz des Vorsprungs, den wir durch die Entwicklung der Naturwissenschaften erlangt hätten, könnten wir sie dafür doch in vielen andern wesenhaften Dingen nicht mehr einholen, vor allem in der bildenden Kunst, aber auch in der Dichtung, in der Geschichte, in der Kraft und Größe ihrer Charaktere. Keine Zeit habe je mehr so schöne Marmorbildwerke geschaffen wie die alten Griechen. Sie sind ihm Beispiel einer volkhaften Kunst, einer gemeinschaftlichen Erziehung ihrer Jünglinge zur Vollkommenheit von Leib und Geist.[36] In das mit Aprent gemeinsam herausgegebene Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen nimmt er Teile der Voss'schen Uebersetzung der Ilias und Odyssee, je nicht ganz einen Gesang, Teile aus Platons Phaedon, aus Livius, den er selbst überträgt, auf.

Das eigentliche Denkmal seiner Ehrfurcht vor der antiken Welt, das Hohelied seiner Griechenliebe aber bleibt der Nachsommer, in dem sich alle Strahlen seines Wesens zu mildem Glanze treffen. Dies mochte auch die ihm befreundete Freifrau von Eichendorff, die Schwester des Dichters, empfunden haben, wenn

sie an ihn schreibt: „Ueber das Ganze scheint mir leise ein heidnischer, antichristlicher Hauch zu wehen, und noch in keinem Ihrer früheren Werke schien mir der Gegensatz von denen meines armen Bruders so entschieden ausgeprägt wie in diesem“ (XIX. 322). Auch Stifter fühlte, was ihn von Eichendorff trennte, und vermißte bei aller Bewunderung für sein romantisches Talent, Klarheit der Antike in seinem Werk (XVIII. 199).

Stifters hohe Bewunderung der Griechen, wie sie sich im Nachsommer bekundet, beruht im Wesentlichen auf der Betrachtung ihrer Kunst; von Mythos und Religion, von Staat und Gesellschaft ist kaum die Rede: ein neuer Beweis für das Uebergewicht der Welt des Schönen in seiner Sehart.

Die Wirkung, die das Marmorstandbild auf der Treppe im Hause des Gastfreundes auf Heinrich ausübt — ein Gewitterabend erhellte seinen äußeren und inneren Sinn — ist allgemeiner, tiefer und gewaltiger als die von andern schönen Werken der Kunst, sie läßt sich nicht fassen und enträtseln. Die Erkenntnis der wunderbaren Schönheit der Gestalt bedeutet eine wichtige Stufe in der seelischen Entwicklung Heinrichs. Wenn er die ihm durch Natalie lieb gewordene Brunnennymphe aus dem Sternenhofe mit der antiken Gestalt vergleicht und sagt, jene sei schließlich doch ein Werk aus unserer Zeit, dem wir mit unseren seelischen Kräften nahekommen könnten, in dieser aber verkörpere sich das Altertum in seiner ganzen Größe und Herrlichkeit, mit der sich zu umgeben, den Menschen zu höherem Dasein bilde, so spricht er ein Gefühl aus, wie es Goethe vor den Werken der Alten in Italien so stark und beglückend empfand (vgl. VII. 97; VIII. 63; ferner VII, 130, 343). Die geschnittenen Steine seines Vaters üben denselben tiefen und fremden Zauber auf Heinrich, auch sie stimmen ihn ernster und höher als die Gemälde der Neuzeit. Der Vater, selbst von fruchtbarer Griechenliebe durchdrungen, sucht ihm sein hohes Gefühl zu deuten und zu rechtfertigen: „Das, was die Griechen in der Bildnerei geschaffen haben, ist das Schönste, welches auf der Welt besteht, nichts kann ihm in andern Künsten und in späteren Zeiten an Einfachheit, Größe und Richtigkeit an die Seite gesetzt werden, es wäre denn in der Musik, in der wir in der That einzelne Satzstücke, und vielleicht ganze Werke, haben, die der antiken Schlichtheit und Größe verglichen werden können. Das haben aber Menschen hervorgebracht, deren Lebensbildung auch einfach und antik gewesen ist, ich will

nur Bach, Händel, Haydn, Mozart nennen".[37] Die Angesichter auf den geschnittenen Steinen erscheinen Heinrich von einer beinah unbegreiflichen Einfachheit, und doch schöner, menschlich richtiger und ursprünglicher als die von heute. Des Knaben Gustav Antlitz, das noch ohne Wunsch und Sorge, Leiden und Erregung ist, scheint ihm den schönen, einfach edlen der Steine mehr als alle andern zu gleichen, Nataliens aber ihr Freies, Einfaches, Zartes und doch zugleich Kraftvolles zu besitzen. Ihre hohe Gestalt scheint dem Liebenden dem Mädchen von Cumä ähnlich und schließlich fließen ihm beide mit der Nausikaa des Homer zu einer Gestalt zusammen: „Als Nausikae kam, war es mir wieder, wie es mir bei der ersten richtigen Betrachtung der Marmorgestalt gewesen war, die Gewänder des harten Stoffes löseten sich zu leichter Milde, die Gliede bewegten sich, das Angesicht erhielt wandelbares Leben, und die Gestalt trat als Nausikae zu mir ... als endlich Nausikae schlicht und mit tiefen Gefühle an den Säulen der Pforte des Saales stand: da gesellte sich auch lächelnd das schöne Bild Nataliens zu mir; sie war die Nausikae von jetzt, so wahr, so einfach, nicht prunkend mit ihrem Gefühle und es nicht verhehlend".[38]

Ueber dieser, wie so vielen andern Stellen des Nachsommers liegt der holde Zauber griechischer Sinnenhaftigkeit, einfacher, rein natürlicher, naiver Menschlichkeit, die Stifter (mit Goethe) vor allem in der Kunst der Griechen bewunderte. Die reine, heiterklare Skulptur der Griechen sei, frei von Anmaßung und Aufdringlichkeit, von wahrer Naivität, menschlicher Würde und holdem Ernst erfüllt; in ihren Werken spreche sich der zarteste Sinn vollendeter Menschlichkeit aus (vgl. V. S. I. 313; XIV. 204).

Immer wird, wie wir schon sahen, die neuere Kunst zu ihrem Nachteil mit der der Alten verglichen. Die griechischen Dichter und Geschichtsschreiber scheinen Heinrich mehr Größe und Einfachheit, Ernst und Wahrheit zu besitzen als die neueren, und sich vor allen, später für schön geltenden Ueberschreitungen bewahrt zu haben. Der hohe Wert griechischer Bildwerke und Dichtungen liegt für Risach, bezeichnend genug, in der mit dem Alter sich immer noch steigernden Wirkung, darin, „daß sie in ihrer Einfachheit und Reinheit das Gemüth erfüllen und es, wenn die Lebensjahre des Menschen nach und nach fließen, nicht verlassen, sondern es mit Ruhe und Größe noch mehr erweitern und mit Un-

scheinbarkeit und Gesetzmäßigkeit zu immer größerer Bewunderung hinreißen", während in der Neuzeit oft ein unruhiges Streben nach dem Effekt, das seine tiefere Wirkung auf die Seele verfehle, herrsche (VII. 29, 85 f; vgl. ferner VII. 88). In der griechisch-römischen Welt sieht Risach mehr einfache Lebensgröße als in der unseren (VII. 244). Gegen die moderne Ueberhebung wendet sich Stifter, wie schon in den Aufsätzen von 1849, in einem Kunstbericht von 1863: trotz des großen Fortschrittes in Wissenschaft und Handel könnten wir das einfach Große, Reine und Naive der Griechen nicht mehr erreichen. Wir müßten es auch dulden, wenn uns der griechische Lastträger, „falls er von der Betrachtung des Volkes von Bildsäulen in Athen durch Jahrtausende und einige Meilen zu uns versetzt würde", Barbaren hieße (XIV. 204 ff.).

Wir sehen deutlich, wie sich Stifters Kunstanschauung und Kunstideal, wie jedes klassische, an den Griechen geformt und gebildet. Hier fand er schlichte reine Menschlichkeit, naive Gegenständlichkeit im Gegensatz zu dem modernen Streben nach Wirkung, Klarheit und vor allem letzte Einfachheit. (Einfachheit, Einfalt sind Lieblingsworte Stifters.) Die Griechen, sagt Stifter in einem Kunstbericht, hätten in der Wahl ihrer Stoffe, neben den großen Vorwürfen ihrer Tragödien, vor allem in der bildenden Kunst zu dem Einfachsten gegriffen, das sie aber dann dafür mit unerhörtem Reichtum und unnachahmlicher Vollendung gestalteten, und führt als Beispiel solch einfachen Reichtums den Niobidentorso in München an,[39] der, obgleich verstümmelt, uns zu dauernder Bewunderung hinreiße. Auch in der Natur hätten die Griechen das Allereinfachste, das Meer, am meisten geliebt, wofür Homer, besonders in der Odyssee, zeuge (XIV. 160). Ihre Bildwerke haben ihm jene Schönheit, die im Ganzen liegt, jenes Natürliche und Wahre, das auf den gebildeten wie auf den einfachen, unbefangenen Menschen in gleicher Weise zu wirken vermöge. Man lese die auf ein Erlebnis in München zurückgehende Erzählung von der tiefen Bewunderung, die einfache Landleute vor einem griechischen Marmorbild empfanden (V. S. II. 266; VII. 88 f.). In ihrer Form fand er Naturgemäßheit und Naturnotwendigkeit, wie Goethe von den besten Werken der Alten sagte: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete, fällt zu-

sammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott' (vgl. VII. 166, 169; Italienische Reise, 6. September 1787).

In seinen Dichtungen strebt Stifter der Größe, Einfachheit, Einfalt der Antike nach, vor allem dem göttlichen Homer (vgl. XVII. 208; XIX. 15; XVIII. 174, 176). Die Griechen sind ihm Vorbild für die wirklichere und höhere Dichtung des Alters, die er im Witiko zu schaffen versucht; sie hätten bezeichnend genug, das Wort ποιεῖν (machen) für dichten. Das sei es, Gestalten müsse man machen und nicht Worte. Die Gestaltungskraft der Alten, die uns so sehr mangle, hatte er auch in dem für seine Kunstanschauung so wichtigen Brief an Ottilie Wildermuth gerühmt (vgl. XX. 20; XIX. 266; XVIII. 194). Kein Lob freut ihn so, als wenn man sein Werk mit der Antike vergleicht, ihm Xenophontische Klarheit und Einfachheit nachrühmt, da, wie er sagt, seine Kunstbildung in der Tat hauptsächlich auf der griechischen Kunst ruhe (vgl. XVIII. 314 f.; ferner XX. 289, 308).

Neben dem Einfachen und Natürlichen sah Stifter in der Kunst der Griechen Ruhe und Größe, Ernst und Würde, einen „jugendlichen und doch männlich gereiften Sinn voll Maß und Besonnenheit", ein zartes Gefühl „für Gesetz und Maß in den Gestaltungen" (vgl. VII. 98; XIV. 204). In Abschied- und Trauerszenen griechischer Vasen und Stelen, wie in ihrer Dichtung mochte Stifter die edle Gefaßtheit bewundern, die auch er seinen Gestalten mitzuteilen strebte, und so konnte ihm eine Natalie zur Nausikaa werden, die Maß und Mitte kennend, ihr Gefühl nicht zur Schau stellt noch es verbirgt. Der Rezensent, der in den Bunten Steinen heiße Leidenschaft vermißt hatte, scheint ihm die Griechen nicht zu kennen (vgl. XVIII. 135), und schon in der ersten Fassung der Mappe sind ihm die Griechen die still-schönen (vgl. S. 70).

Stifters Griechenbild — dies geht aus allen Zitaten klar hervor — ist noch ganz das Winckelmann-Goethesche der edlen Einfalt und stillen Größe, der großen und gesetzten Seele. Der Abschnitt in Winckelmanns Aufsatz „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", der jene Wesensart der Griechen aufzeigt, seine Ablehnung des frechen Feuers zeitgenössischer Kunst sind eine Art Parallele zu Stifters Forderung der Leidenschaftslosigkeit für die Dichtung im Bereich der bildenden Kunst. Es ist sehr fraglich, ob Stifter Winckelmann gelesen hat, wahrscheinlich war ihm seine Anschau-

ung durch Goethe vermittelt worden. Schließlich aber ist diese Frage dem inneren Gleichklang ihrer Auffassung gegenüber gleichgültig. Zwei Stellen aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums mögen verdeutlichen, wie sehr seine Art zu sehen der Stifters gemäß war. „Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, sowie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeiget, daß die schönsten Menschen von stillem gesittetem Wesen sind ... In solcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken seiner Augenbrauen, und durch das Schütteln seiner Haare, den Himmel bewegte; und so ungerührt von Empfindungen sind die mehresten Bilder der Götter... Mit eben dieser Weisheit verfuhren die alten Künstler in Vorstellung der Figuren aus der Heldenzeit, und bloß Menschlicher Leidenschaften, die allezeit der Fassung eines weisen Mannes gemäß sind, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrücket, und von dem Feuer nur die Funken sehen läßt“ (1. Teil, 4. Kapitel, S. 167 ff.). Oder „Die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers, und trat niemals mit Ungestüm hervor. (Mit diesen Worten ließe sich der Nachsommer charakterisieren!) In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laocoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Bacchante, auf Münzen der Insel Naxus“ (1. Teil, 4. Kpt. S. 233).

Man übersah, daß Maß und stille Heiterkeit der Kunst der Griechen aus einem dunklen tragischen Urgrund erwuchsen. Auch diese völlig untragische Auffassung teilt Stifter noch mit dem Griechenbild der Klassik. Er spricht von den Kunstwerken der alten heiteren Griechenwelt; er schreibt an eine Freundin, er sei, bis 1848 wenigstens, heiter wie die antiken Völker gewesen, und als er allegorische Bilder malt, sind ihm griechische Tempeltrümmer Symbol der Heiterkeit (vgl. VII. 85; XVIII. 94; XIV. 343). Wenige Jahre nach Stifters Tod, um die Wende der 60er und 70er Jahre, entstehen Nietzsches Werke über die Griechen, deren Titel, „die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus“, „die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“, schon allein die neue Auffassung verkünden.

Man wundert sich daher ein wenig, daß neben dem heiterklaren Homer der dunkle Pindar und noch mehr der gewaltige Aeschylos Stifters Lieblingsdichter unter den Griechen gewe-

sen.[40] Von den drei großen Tragikern hat er neben Aeschylos Sophokles öfter genannt, nie aber Euripides. Wenn er in der antiken Tragödie, im Fatum der Alten, nur das Sittengesetz in antiker Art empfindet, so erkennen wir wieder, wie ihm eine einseitig ethische Blickrichtung die Weite des Blickes nimmt (vgl. V. S. I. 221 f.).

Von Stifters Kenntnis griechischer Bildwerke wissen wir wenig: aus der Anschauung bekannt waren ihm die Münchener Glyptothek und die Wiener Sammlungen. Gehen wir von den im Nachsommer erwähnten Werken aus, so zeigte sich ihm an hellenistischer Kunst die einfache Größe der Alten, wie sich Winckelmann an späten Werken, einem Apoll von Belvedere, einer Venus von Medici, begeisterte und seine neuen Begriffe „mit genialer Intuition", wie Waetzoldt sagt, „an einem Traumbild der Antike" entwickelte (Deutsche Kunsthistoriker, I. 63). So gewann Winckelmann jene Vorstellung der edlen Einfalt und stillen Größe der Alten an dem hellenistischen, für unser Empfinden rein pathetisch-barocken Laokoon, wie auch noch Goethe in seinem kleinen Aufsatz „Ueber Laokoon" (den Stifter in sein Lesebuch aufnahm) das Maß bewunderte, mit dem das Aeußerste an physischem und geistigem Leiden hier dargestellt sei. Den Laokoon hat Stifter nirgends erwähnt, doch bewegt er sich mit seinen Erörterungen über die Darstellung der Bewegung, des Transitorischen, als des für die bildende Kunst Ungeeigneten, im Kreis der Gedanken, die Lessing an diese Gruppe geknüpft hatte.[41]

Von den im Nachsommer geschilderten Werken hat Hüller in seiner Einleitung (VI. S. LXII ff.) den Nachweis erbracht, daß sie lauter Spätwerke zu Vorbildern haben. Für das Mädchen von Cumä, von dem Risach selbst sagt, es stamme gewiß nicht aus der strengen Zeit, sondern aus der späteren, weicheren, war eine hellenistische Muse der Münchener Glyptothek das Vorbild. Und jener schlafende Jüngling, vor dem die Landleute voll ehrfürchtigen Staunens stehen bleiben, ist gleichfalls ein hellenistisches Werk der Münchener Glyptothek, der sogenannte Barberinische Faun, in dem Winckelmann im Gegensatz zum idealischen Typ nur das einfältig und natürlich Menschliche sah. Schließlich läßt sich noch der eine, im Nachsommer ausführlich beschriebene geschnittene Stein mit der berühmten Gemma Augustea aus der ersten Römischen Kaiserzeit identifizieren, die sich in den Wiener Sammlungen befindet.[42]

Ueber alle Einzelheiten hinaus kann man sagen: was sich im Nachsommer vom Zauber der Griechen in Sprache, Gebärde und Haltung der Gestalten verfangen, ist spätes Griechentum, „ein Abglanz arkadischen, antiken Spätglücks von zartestem Epikureismus“ (Bertram, Nietzsche, S. 241). Der Geist spät-antiker Idyllik, nicht der des frühen, heroisch-agonalen Zeitalters der Griechen, war der abendlichen, nachsommerlichen Dichtung Stifters gemäß.

Zweites Kapitel.

Christliches Mittelalter.

Mit der hohen Verehrung der Antike, die Stifter in enger Wahlverwandtschaft mit dem Geist der Klassik, mit Goetheschem Geist zeigt, verband sich in ihm die innige Liebe zum deutschen Mittelalter, wie sie die Romantik neu erweckt hatte. Wenn Goethe in Italien beim ersten Anblick antiker Tempelreste (in der Sammlung Farsetti in Venedig) ausruft: „Das ist freilich etwas anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein über einander geschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas anderes als unsere Tabakspfeifen-Säulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sey Dank, auf ewig los!“, so läßt Stifter Risach sagen, die Erkenntnis der alten Kunst habe ihm erst den rechten Weg zur mittelalterlichen gebahnt und Vergleiche von antiker und mittelalterlicher Kunst bilden den Inhalt einiger Gespräche des Nachsommers. Und wenn sich der alte Goethe, durch die Anregung der Brüder Boisserée, die ihn in das romantische Lager hinüberzuziehen suchten, sich der jugendlich-hymnischen Begeisterung für Erwin von Steinbach erinnernd, wieder dem Mittelalter zuwandte, so wollte er sich jetzt mit nüchternem Sinn unterrichten und wünschte, daß das wahre Verdienst historisch-kritisch anerkannt, anstatt „mit Hymnen umräuchert“ werde, und tadelte die enthusiastische Mystik, den „Schaum der Ueberschätzung“ der Romantiker.[43] Es ist daher Pollak wohl kaum recht zu geben, der in seinem Aufsatz „Adalbert Stifter und Goethe“ sagt, Stifter habe wohl auch hier die Bestätigung seiner Meinung bei Goethe gesucht.

Die Anregung zu der neuen Beschäftigung mit dem Mittelalter, der Strom der Begeisterung, der im 19. Jahrhundert in vielen Wellen, in Kunst- und Sprachforschung, schwoll und verebbte, war aus dem romantischen Lager geflossen, und wenn Stifters Liebe zum Mittelalter auch frei von mystischem Ueber-

schwang ist, so kann sie doch in vielen Zügen, wie wir noch im Einzelnen sehen werden, besonders in dem Betonen des innig Frommen und kindlich Einfachen ihren romantischen Ursprung nicht verleugnen. Vielfach klingen noch die Herzensergießungen nach, jenes Buch, in dem der neue Geist zuerst seinen Ausdruck gefunden und das eine so bezaubernde Wirkung ausgeübt hatte.

Das Mittelalter ist für Stifter neben der Antike die einzige Epoche großer und echter Kunst, und so sucht er zwischen beiden eine tiefere Einheit zu sehen und findet sie in der schlichten Ruhe und Größe, dem Erzeugnis einer sich selber unbewußten Kunst: beide, die Griechen und die Deutschen des Mittelalters, seien jugendlich blühende Völker, noch voll ursprünglichen warmen Gefühles gewesen (XIV. 306). Doch mehr als solche, für unser Gefühl erzwungene Einheit, sah Stifter den tiefen Wesensgegensatz. Bewundert Risach in den antiken Gestalten die unübertreffliche, klare, reine und reiche Durchbildung, so bewundert er dafür in denen des Mittelalters die gläubige Seele, deren unbeholfener Ausdruck beinah so rührend sei, als der vollendete jener erhaben (VII. 86). Spricht zu Heinrich aus dem griechischen Werk „ein jugendlicher und doch männlich gereifter Sinn voll Maß und Besonnenheit so wie voll herrlicher Sinnfälligkeit", so ist es ihm in dem mittelalterlichen „ein liebes, einfaches, argloses Gemüth, das gläubig und innig" sich aussprechen wollte, auch wenn es nicht um die Grenzen seines Könnens wußte, und das doch Werke geschaffen habe, die ohne formal vollkommen zu sein, durch ihre reine Seelenhaftigkeit noch heute ihre tiefere Wirkung auf uns nicht verfehlten (VII. 98 f.). Und obgleich Stifter von seiner realistischen Einstellung aus „die Fehler" mittelalterlicher Kunst immer etwas stören mochten,[44] so kommt er hier dem Stilwillen des Mittelalters (für das heute das Schlagwort Expressionismus der Gotik geprägt wurde) nahe, wenn er sagt, der mittelalterliche Künstler scheine ihm gar nicht nach einer vollendeten sinnlichen Gestalt gestrebt zu haben, er sei zufrieden gewesen, seinen inneren Zustand in seinem Werk ausgedrückt zu sehen. Wo die mittelalterlichen Gestalten keine „Verzeichnung" aufwiesen und den griechischen an sinnlicher Schönheit gleichkämen, seien sie ihnen meistens an Wärme des Gefühles überlegen (VII. 362).

Es liegt uns natürlich fern, all diesen Vergleichen Eigenwert

beizulegen: sie sind wichtig, weil in ihnen Stifters Charakteristik des Mittelalters klar und scharf heraustritt, so daß das Folgende das Bild nur noch ergänzen und runden kann.

Jedes Streben nach Geltung oder Wirkung habe dem mittelalterlichen Künstler im Gegensatz zum modernen vollkommen fern gelegen; seine Gestalten seien, ihm selber unbewußt, aus seiner großen und frommen Seele entsprungen. Hier fand Stifter jenes Zurücktreten des Künstlers hinter sein Werk, jene selbstlos fromme Hingabe, jenen menschlichen Adel, kurz alle jene Eigenschaften, die ihm das Wesen des wahren Künstlers ausmachten. Reinen Ernst und strenge Würde, schlichte Größe und keusche Einfalt, tiefe Frömmigkeit und innige Naivität offenbarten ihm vor allem die Werke des Mittelalters.[45] Die angeborene Kindlichkeit und Gläubigkeit seiner eigenen Seele mochte ihn zum Mittelalter hinziehen und ihn, wie Wackenroder, der ihm hierin wesensverwandt ist, gerade das Naive und Schlicht-Einfältige mittelalterlicher Kunst übermäßig betonen lassen: so übersah er in der spätgotischen Kunst zum Beispiel das stark Naturalistische und pathetisch Bewegte vollkommen. Die „Gefühlsbetonung" durch die Romantiker, sagt Waetzoldt sehr richtig, hafte den altdeutschen Werken noch heute an (Deutsche Kunsthistoriker, I. 262).

Wie mit dem Lob der Antike wendet sich Stifter auch mit dem Lob des Mittelalters gegen die unberechtigte Ueberhebung der Moderne mit ihrem Bildungs- und Fortschrittswahn, wie herrlich weit sie's gebracht, und gemahnt durch solch wehmütiges Rückschauen an die romantische Sehnsucht nach jener frommen, kunstsinnigen Zeit und Welt. Kein moderner Künstler könne mehr die reine Kindlichkeit und das starke Gottvertrauen erreichen, die uns an einem Kopf des Mittelalters so entzückten. Was wir an Wissen und Erfahrung gewonnen hätten, sei uns dafür an frommer Kraft verloren gegangen. Jene Kraft habe die stolzen Dome emporgewölbt und habe sie oft unvollendet zurückgelassen, auf die Nachwelt vertrauend, die sich aber eines solchen Vertrauens unwürdig erwiesen habe, so daß die unfertigen Kirchen „wie Fremdlinge in unserer Zeit" stünden. Jetzt sei der Geist der Zeit auf reine Zweckhaftigkeit und materiellen Nutzen gerichtet: statt Tempel baue man Fabriken und Eisenbahnen, und wenn man noch Kirchen baue, seien auch diese ohne erhabenen Schwung, ja man habe sich im einzelnen Fall nicht gescheut, eine Kirche ohne Turm, d. h. ohne jede Verbindung mit dem Ueberirdischen aufzu-

richten. Und hatte Wackenroder im Kampf gegen die Aufklärung gerufen, Aberglaube sei besser als Systemglaube, so ist Stifter der alte Aberglaube noch lieber als die moderne kraftlose Gleichgültigkeit in religiösen Dingen. Unbewußt liegt die Erkenntnis Goethes zugrunde, nur religiöse Zeiten seien produktiv. Die Begriffe Gott, Unsterblichkeit, Ewigkeit, seien heute, wie andere mehr, zur leeren Phrase geworden. Die Menschen läsen anstatt zu denken, selbst die Literatur habe „etwas so Wässeriges und Familienähnliches" gegenüber der frischen Ursprünglichkeit der Alten, deren naive Einfalt wir heute so gern verspotteten.[46]

Ursprüngliche, einfache, schlichte und fromme Kraft wollte Stifter auch in seinem mittelalterlichen Roman Witiko zeichnen: das strenge Gottvertrauen des alten Stifter, der starke Glaube, daß alles in Gott ruhe, trägt das ganze Werk. Von dem Fernzauber, der Lust am Sagen- und Märchenhaften, die sich in den romantischen Romanen, vor allem in Novalis' Heinrich von Ofterdingen aussingt, spüren wir im Witiko wenig. Die fromme Sicherheit des katholischen Menschen geht durch die ganze Dichtung Stifters, alles Grübeln über Gott, Unsterblichkeit und Christentum liegt ihm vollständig fern. Das scheidet auch den Nachsommer so stark von dem problematischeren Grünen Heinrich des Protestanten Keller, in dem sich darum moderne Menschen viel stärker wiedergespiegelt fanden.

Sehen wir von dem historischen Roman Stifters ab, so ruht seine Liebe zum Mittelalter, wie die zur Antike, wieder einseitig auf einer Bewunderung der Kunst: von Staat und Kirche, Kaiser- und Papsttum, Städtewesen und Ritterstand ist nirgends die Rede. Er wird nicht müde hervorzuheben, Sinn und Verständnis für Kunst müßten damals viel allgemeiner gewesen sein als heute. In den abgelegensten Winkeln und Orten stoße man auf die wundervollsten Kirchen und Altäre; alles in diesen Kirchen, bis zur geringsten Verzierung, bis zur Türklinke herab, alle alten Wegsäulen, alle alten Geräte zeugten von einem innigen Schönheitssinn, der uns heute in einer Zeit des sinkenden Geschmackes um so mehr auffalle.[47] Er meint, wir sollten aus den alten Formen und Bildungen lernen, das heißt sie nicht gedankenlos nachahmen (wie es das 19. Jahrhundert, das keinen eigenen Stil besaß, mit allen vergangenen Stilarten tat), sondern uns mit ihrem Geist erfüllen, um auf diesem Wege zu neuen und originalen Schöpfun-

gen fortzuschreiten. Wie in politischen Dingen erwartet er auch in der Kunst, seinem Lebensgefühl gemäß, das Heil von einer allmählichen, organischen, dem Gang der Natur analogen Entwicklung, die auch das Vorausgehende ehrt.[48] Stifter mußte, wenn er auf die moderne, nur auf den Gewinn gerichtete, rasche und lieblose Massenfabrikation hinblickte, besonders die unermüdliche Geduld und Sorgfalt, die fromme Hingabe an die Dinge bewundern, mit denen der mittelalterliche Handwerker seine Geräte gefertigt hatte, und so trat er auch in seinen politischen Aufsätzen für eine Wiederherstellung des mittelalterlichen Zunftwesens ein.[49]

Im Nachsommer, wie in Stifters Leben selbst, nimmt das Sammeln und Wiederherstellen alter Geräte keinen geringen Raum ein. Sein Sinn für schöne Form, der unter der wachsenden Geschmacklosigkeit des 19. Jahrhunderts, der bürgerlichen Unkultur, tief litt, verband sich in solchem Streben mit einer innigen, geheimen Liebe zu allem Alten und Vergangenen. Im Eingang der „Mappe meines Urgroßvaters", über die er als Motto den Spruch des Egesippus setzt: „Dulce est, inter majorum versari habitacula et veterum dicta factaque recensere memoria", hat diese Liebe ihren reinsten und zartesten Ausdruck gefunden.[50] Bäuerlicher Sinn für Ueberlieferung und Ahnenstolz, das Bewußtsein Glied einer unendlich langen Kette zu sein, mischen sich in ihr mit einer sanften Trauer um die Vergänglichkeit alles Bestehenden. In dem „Gang durch die Katakomben" und in der „Narrenburg" ist es mehr der romantische Vergänglichkeitsschauer als diese gerade Stifter eigene süße Schwermut. Seine Liebe zum Seienden, sein inniges an die Dinge Hingegebensein litt immer an der Unbeständigkeit jeder irdischen Gestalt. Alle Bestrebungen im Nachsommer, wie in seinem Leben, zur Wiederherstellung alter Gemälde, Geräte, Altäre und Kirchen zielen darauf, den Dingen ihre ursprüngliche Gestalt und ihr reines Wesen wieder zurückzugeben und sie, so gut als möglich, vor neuer Verunstaltung und, so lang als möglich, vor dem Verfall zu schützen. Bei den Restaurationsarbeiten mittelalterlicher Werke, die er, nach seiner Ernennung zum Konservator für Oberösterreich im Jahre 1853, leitete, vertrat er demgemäß einen strengen Purismus.

Er konnte dies umso leichter, als er für Barock und Rokoko, „die sogenannte Zopfzeit", keinerlei Verständnis besaß, obgleich gerade Oesterreich an großartigen Schöpfungen aus dieser Stilepoche so reich ist. Es fehlte ihm, der sich am ruhigen Maß der

Antike und an der schlichten Einfalt des Mittelalters begeisterte — so sah er eben beide — das Organ für das Gewaltige und Pathetische des Barock, wie für das Leichte und Spielende des Rokoko. Es sind ihm „ungeheuerliche Erzeugungen", Bildungen von „völlig sinnentbehrender, schönheitswidriger Art", „frostige Gestalten in unwahren Flattergewändern und übertriebenen Geberden", aber ohne Seele, durch die diese Zeit die reinen und edlen Formen des Mittelalters verdrängt oder verunstaltet habe. Er sieht in der Kunst der vorausgehenden Jahrhunderte, die überall nur ihre Gestaltungen habe gelten lassen, nur den Ausdruck einer vorübergehenden Mode — hier verläßt ihn sein Geschichtssinn — d. h. einen geraden Gegensatz zu wahrer Kunst. Um Stifter gerecht zu werden, muß man freilich zugeben, daß eine barocke Umgestaltung gotischer Kirchen sich manchmal schlecht dazu eignet, für den Barock günstig zu stimmen. — Auch das ethische Moment spielt wieder herein, wenn er, zwischen Wesen und Schein trennend, die illusionistische Kunst, die „Spielwerke und Gaukelwerke" des 18. Jahrhunderts ablehnt und in den Bildern jener „sittenlosen Zeit" nur „ein Gebäude von Borden und Locken und Angesichter voll Zeremonie und Leerheit" erblicken will.[51]

Wir haben Stifters Stellung zum Barock kurz berührt, einmal, weil sie notwendig aus seinem klassischen Kunstideal folgen muß, und dann, weil der Barock für ihn die Kunst ist, die die mittelalterliche ablöst: von der Renaissance hat er keine deutliche Vorstellung. Sein Begriff des Mittelalterlichen ist oft identisch mit guter alter Kunst schlechthin. Es lohnt sich daher nicht bei solch vager kunstgeschichtlicher Anschauung und Terminologie — Stifter war ja kein Fachgelehrter — näher auf diese Dinge einzugehen.[52]

Interessant ist, daß der gotische Stil für ihn immer noch der mittelalterlich deutsche ist: 1840 war der französische Ursprung der Gotik durch Franz Mertens für die Wissenschaft festgestellt worden.[53] Es ist auch dies, wie so vieles andere in Stifters Bild des Mittelalters, ein später romantischer Nachklang, den man bis ins Einzelne hinein spürt. Nürnberg,das Stifter, wie das altertümliche Prag, um der Studien zum Witiko willen aufsucht, umfängt ihn mit demselben traulichen Zauber, mit dem es einst die Romantiker umsponnen. Es erscheint ihm als die schönste Stadt, die er je gesehen, als „ein treffliches altdeutsches Meisterstück"; er versetzt sich trauernd in die herrlichen und kraftvollen Zeiten

zurück und kommt sich wie „eine Gestalt auf einem Albrecht Dürer'schen Bilde" vor. In Dürer verkörpert sich ihm, wie dem Verfasser der Herzensergießungen, der ihn ganz nach dem Biederen, schlicht Bürgerlichen, kindlich Einfältigen und Frommen hin gesehen hatte, deutsche Art und Kunst. Als Stifter Entwurf und einzelne Figuren des Kefermarkter Altars, dessen Bedeutung er mit zuerst erkannte, einem Meister zuweisen will, drängt sich ihm gleich der verehrte Name Albrecht Dürers auf.[54]

Auch den Sinn für die deutsche Dichtung des Mittelalters hatte die Romantik wieder geweckt und eine neue Wissenschaft, die Germanistik, war aus ihr hervorgegangen. So nahm auch Stifter in das schon öfter erwähnte, zusammen mit Aprent herausgegebene Lesebuch folgende Stücke auf: Zahlreiche Sagen nach Grimm, „Wie Rüdiger erschlagen ward (nach Simrocks Uebersetzung des Nibelungenliedes); Erziehung, Gefahr des Frohsinnes (von Walter von der Vogelweide); die Blütezeit der Poesie des Mittelalters (von Vilmar); das Nibelungenlied (von A. W. von Schlegel)", wie er schon in dem ästhetischen Programm von 1847 unter den Beispielen, an denen das Schöne nachgewiesen werden sollte, die Nibelungen, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide aufgeführt hatte.

Und wie Schlegel in jenem Abschnitt von dem Nibelungenlied sagt, vielleicht besitze die Dichtung keines andern Volkes etwas, das dem homerischen Epos in der Gestaltung mehr gleiche, so sind die Nibelungen für Stifter das Einzige, was er neben den Homer, ja ihrer Grundlage „Königstreue und Mannestreue" nach, über den Homer stellt.[55] Ein Anachronismus im Witiko, nämlich daß der Held einmal Messer und Gabel gebrauche, scheint ihm durch die Nibelungen hinreichend entschuldigt, die „ein einziger sittengeschichtlicher Fehler" seien, da sie Geschehnisse des V. Jahrhunderts in den Gebräuchen und Trachten des XII. darstellten. Er konnte sich eben doch nicht ganz in die vielgerühmte mittelalterliche Naivität einfühlen, denn es erschien ihm auch als ein „Zeitrechnungsfehler", daß der mittelalterliche bildende Künstler biblische Gestalten im zeitgenössischen Gewand dargestellt habe (vgl. XIV. 306 f.; Br. III. 159).

Alles Große in der Geschichte, in der bildenden Kunst erinnert ihn schließlich an die einfache und kräftige, ernste und tiefe Dichtung der Nibelungen.[56] Für den Oesterreicher, meint er, könne kein Zweifel bestehen, daß das Nibelungenlied in Oester-

reich entstanden sei, und das Urteil von Philologen, denen dieses Land fremd sei (er nennt Grimm und Lachmann), könne dafür nicht maßgebend sein. Stifter hatte diese Anschauung von dem ihm befreundeten Forscher, dem Ritter Anton von Spaun, übernommen, der die kühne Hypothese vertrat, Heinrich von Ofterdingen, auf den schon A. W. Schlegel geraten hatte, sei der Verfasser des Nibelungenliedes. Obgleich dieser nur als Gestalt der Sage bekannt ist, führt Stifter im Witiko den jungen Heinrich von Oftering und den Fiedler vom Kürenberge als die Dichter des Nibelungenliedes auf.[57] „Es kann schon ein ... Lied kommen", sagt Oftering, „das uns von alten Mären, von Helden voll der Ehren, von Müh und Festlichkeiten, von kühner Ritter Streiten, von Weinen und von Klagen viel Wunders möge sagen".[58]

Ueberschauen wir Stifters Bild des Mittelalters im Ganzen, so lassen sich die romantischen Züge nicht verkennen. Doch hatte Stifter durch seine katholische Herkunft eine viel ursprünglichere Bindung an die frommen Ordnungen des Mittelalters als die meisten Romantiker — kein Romantiker hätte den Witiko schreiben können — wie auch an seine durch die Kirche und ihren Glauben bedingte Kunst. Er fühlte sich in dem ungläubigen 19. Jahrhundert, dessen eigentliche Tendenz viel mehr auf den äußeren Fortschritt der Politik, Wirtschaft und Wissenschaft als auf die innere Heiligung durch Religion und Kunst gerichtet war, so fremd, daß er immer wieder seinen Blick von der argen Gegenwart auf die im Licht der Vergangenheit menschlich verklärte Kunst der Antike und des Mittelalters richtete.

Drittes Kapitel.

Moderne.

a) Malerei.

Da Stifter mit den Romantikern in der mittelalterlich deutschen Kunst vor allem das kindlich Fromme und Einfache bewunderte, so vermutet man, er habe wohl auch mit der aus der Romantik sich entwickelnden Malerschule, den Nazarenern, die einseitige Vorliebe für die altdeutschen, altniederländischen und italienischen Quattrocentisten geteilt. Wir begegnen aber in seinen Briefen, Kunstberichten, Dichtungen, vor allem im Nachsommer, ausschließlich Namen von Meistern der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert und des Barock.

Daß er sich von der himmlischen Ruhe Raffaels, von der klassischen Einfachheit und Reinheit in Zeichnung und Farbe Holbeins besonders angezogen fühlte, ist wohl zu begreifen, während seine Begeisterung für die Bologneser Ekklektizisten, einen Domenichino oder Guido Reni, die er noch mit der klassizistischen Aesthetik des 18. Jahrhunderts teilt, bei seiner Bewunderung gerade des Einfachen und Ruhigen in der Kunst, etwas befremdend wirkt. (vgl. VII. 115 f., 165; VII. 104; VIII. 64). Tadelt er aber trotzdem den jener Schule und besonders Guido Reni eigentümlichen sentimentalen Augenaufschlag, so spricht aus solcher Kritik am barocken Pathos wieder seine Liebe zu schlichter Sachlichkeit.

Von den Malern des 17. Jahrhunderts hat er dessen zwei große Landschafter, den nordisch düsteren Ruijsdael und den südlich heiteren Claude Lorrain, am meisten bewundert, auch diese Liebe wie so vieles andere seiner Kunstanschauung mit Goethe teilend. Die idealistischen Gestaltungen Claude Lorrains, wie die mehr realistischen Ruijsdaels, sind ihm in der Einfachheit ihrer Motive ein Beispiel für die Scheu, die der große Künstler vor gewaltigen Stoffen empfinde. Er liebt den Ernst Ruijsdaels, seine großartige Ruhe und Einsamkeit, und Claude Lorrains „schönverbundene Bäume, duftige Fernen, glitzernde Wasser und glänzende Lüfte", die „ruhige Größe und Würde", die trotz eines schäferlich idyllischen Zugs in seiner Zeichnung liege. (vgl. XIV. 159, 178; XIX. 203). Claude Lorrain allein scheint ihm „den feeigen Duft und Schmelz der Luft", der weite Landschaften so unsagbar anmutig mache, gemalt zu haben, wie er auch an den Bildern des ungarischen Landschafters Marcó, in dem er einen späten Nachfahr Claude Lorrains erkennt, den zauberhaften Hauch und zarten Glanz, „das sanfte Rückschreiten der Gründe, das durchsichtige Leuchten der Ferne" rühmt (vgl. Erz. I. 289; XIV. 18, 26). Ist es Stifter selbst als Maler nicht gelungen, Glanz und Duft weiter Fernen darzustellen, in seiner Dichtung hat er sie mit besonderer Liebe und mit impressionistischer Deutlichkeit wieder und wieder vor unsere Blicke gezaubert: man denke an die endlose Fläche der Wüste im Abdias, der Haide in den Zwei Schwestern, der Steppe in Brigitta, an das blaue Band ruhig dahindämmernder Wälder im Hochwald und im Witiko.

Neben den vereinzelten Aeußerungen über bedeutende Maler

der Vergangenheit, besitzen wir in den Briefen und in den Berichten, die Stifter viele Jahre lang über die Ausstellungen des oberösterreichischen Kunstvereins verfaßte, eine Fülle von Urteilen über zeitgenössische Malerei. Wir können hier nur seine Stellung zu den zwei großen Richtungen der Zeit, wie sie sich heute dem Rückschauenden darstellen, skizzieren: der romantisch-klassizistischen, idealistischen Strömung, die vom Gedanklichen und der inneren Bildvorstellung ausgeht, und der auf das Erfassen der Natur, gerade in ihren kleinsten Zügen, gerichteten realistischen Strömung, der eigentlichen Malerei des Biedermeier, wie sie sich vor allem im Bildnis und der Landschaft, im Tier-, Militär-, Genre- und Architekturbild bekundet. Natürlich laufen beide Richtungen nicht in parallelen Linien, sondern überschneiden sich, so daß in vielen Künstlern beide Tendenzen wirksam sind. Dies sei vorausgeschickt, um von vornherein dem Mißverständnis zu begegnen, als ob wir mit der groben Zweiteilung, nach der wir im folgenden verfahren, eine eindeutige Charakteristik der einzelnen Künstler geben wollten.

Selbstverständlich mußte der junge Stifter, der bis in die Mitte der 40 er Jahre seinen eigentlichen Beruf in der Landschaftsmalerei erblickte, den einseitigen Standpunkt der Nazarener, die nur die die historische, religiöse und allegorische Malerei als voll anerkannten, ablehnen. Mit dem geringschätzigen Namen der „Fächler" glaubte z. B. Cornelius in München die Landschafts- und Genremaler abtun zu können. Stifter wollte damals (1836) einem Aufsatz in der Allgemeinen Zeitung entgegentreten, der keine andere Kunst gelten lasse als christlich-katholische und alles andere als Genremalerei verdamme. In dem überschwenglichen Stil jener Jahre verteidigt er seine Lieblinge Gauermann, Fischbach und Amerling gegen diesen Vorwurf, obgleich in dem Aufsatz selbst nur Gauermann genannt worden war. Fischbach, mit dem er wiederholt die Ausstellung besuchte, habe ihm das Kunstwidrige an jenen so gelobten „altdeutschelnden" Bildern aufgezeigt (vgl. XVII. 54, 345 ff.). Aber noch Ende der 50 er Jahre wendet er sich in einem Brief an den Maler Geiger gegen das Ideal der Nazarener, das „allegorisiren, symbolisiren, christianisiren oder weiß Gott was" wolle, „oder das gar, um nicht sinnlich und real zu sein, die Fehler, die unsere kunstsinnigen frommen Voreltern nicht zu vermeiden wußten", absichtlich nachahme; eine Rückbildung, die ihnen Goethe bekanntlich auch zum Vorwurf gemacht hatte.[59]

Trotzdem gilt dem frommen Manne, der die enge Bindung zwischen Kunst und Religion wieder und wieder betont, die religiöse Malerei als die höchste (vgl. XIV. 224). So rühmt er auch an einem nach einer Komposition des böhmischen Nazareners Führich ausgeführten Bild den Ausdruck erhabenen religiösen Ernstes, der im weiblichen Antlitz zur holden Sittlichkeit werde, während uns heute der Ausdruck der Gestalten Führichs leicht weichlich und süßlich vorkommt. Auch die harmonische Komposition und Linienführung hebt er hervor, die in der Tat bei Führich, wie bei den Nazarenern überhaupt, weit besser ist als die harte grelle Farbengebung (vgl. XIV. 83 f.).

Daß die Stärke der spätromantischen Kunst (die früheren echtesten romantischen Maler, Runge und Friedrich, gehören in eine andere Reihe) in der Zeichnung, dem melodischen Fluß der Linie, liege, erkannte Stifter an den Werken eines anderen Landsmannes, des liebenswürdigen Märchenerzählers Moritz von Schwind, deren kräftigen Humor, deren phantastisch zaubervolle Art er rühmte (vgl. XIV. 19, 173).

Gar nicht befreunden konnte er sich mit der Kunst des sächsischen, volkstümlich-deutschen Romantikers Ludwig Richter, der zu den Bunten Steinen, zu Granit und Bergkristall, die Vignetten zeichnete. Der Brief, den er darüber an Heckenast richtete, ist mit ehrlicher Entrüstung, bitterem Spott und einem bis ins Kleinste gehenden Tadel erfüllt. Er war zu sehr an den zierlichen Vignettenstil Geigers gewöhnt, als daß ihm die derbere Art Richters hätte gefallen können. Auch wird tatsächlich die Zeichnung zu Bergkristall, die schlechtere von beiden, über die Stifter am meisten erbost war, dem Zarten und schlicht Sachlichen dieser meisterlichsten Erzählung der Bunten Steine keineswegs gerecht. (vgl. XVIII. 122 ff., 135; XX. 61).

Geigers Vignetten aber, die Stifter als seiner Dichtung gleichwertig empfand, ja die er in rührender Bescheidenheit über sie stellte (vgl. XVIII. 330, 334), muten uns heute vielfach großväterlich-biedermeierhaft an, soweit sie uns nicht, wie die Vignette zur Narrenburg, zum 3. Band des Nachsommers, an die Buchillustration des Rokoko gemahnen, während die Dichtung trotz aller Zeitbedingtheit, von zeitloser Schönheit erfüllt, zeitlosen Sinn und Wert behält. Doch mag dahingestellt bleiben, wie viel davon dem Stifter gleichfalls befreundeten Stecher der Vignetten, Axmann, zuzuschreiben ist.[60]

In Geiger verehrte Stifter auch den seiner Meinung nach größten Historienmaler der Zeit.[61] Seine Zeichnungen zur ungarischen Geschichte scheinen sich ihm zu der Abdankung Karls V., dem berühmten und für die Entwicklung der deutschen Geschichtsmalerei so bedeutsamen Bild des belgischen Malers Gallait, wie die Wahrheit zu einem von guten Schauspielern dargestellten Schauspiele zu verhalten, während für unser Empfinden seine historischen Zeichnungen, auch die Vignetten zum Witiko, noch genug von jener theatralischen Pose und akademischen Kälte, jener ernüchternden Treue in Draperie, Kostüm und Staffage enthalten, die die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts so ungenießbar machen. Hier ist Stifter in seinem Urteil zeitbefangen, wie ihm ganz im Sinne der Zeit die Geschichtsmalerei der höchste Zweig weltlicher Malerei ist (vgl. XIV. 150, 190, 224), und wie er die Begeisterung der Zeit für das berühmte Bild des Düsseldorfer Historienmalers Karl Friedrich Lessing, Huß auf dem Konzil von Costnitz, teilt (vgl. XVIII, 59, 71, 378). Die Zeit ließ sich, wie auch die Kritiken, die die Hußbilder Lessings erfuhren, zeigen, immer wieder vom Inhalt, dem großen, erschütternden und beziehungsreichen historischen Moment, blenden, wie dem Künstler selbst vielfach der Gedanke an den Inhalt und an die Wirkung, die er auf die Menge auszuüben imstande sei, und nicht der künstlerische Drang zur Form und Gestalt das Primäre war. Bei Geiger trübte auch Freundschaft den Blick Stifters, da er noch immer nach dem Grundsatz seiner Jugend verfuhr, wer sich seine Freunde nicht idealisiere, verdiene keine.[62] Er vergleicht ihn mit Rubens (XIX. 53) in derselben begeistert übertreibenden Art, wie er die ihm befreundeten Maler Löffler und Piepenhagen mit Raffael und Murillo, mit Ruijsdael, Rembrandt und van der Neer vergleicht.

In bewußtem Gegensatz zum Urteil der Zeit stellt er Geiger über die gefeierten Künstler Cornelius und Kaulbach (vgl. XVII. 178 f.; XIX. 33) und übt scharfe und berechtigte Kritik an der so stark durch die Reflexion bedingten geschichtsphilosophischen Malerei Kaulbachs. Er wirft seinen Kompositionen das Symbolisieren, die „Verstandesgrübelei" vor, die eine Auslegung notwendig machten: da er beides sein wolle, sei er weder Maler noch Dichter. (Im Begeisterungstaumel freilich, der ihn in Nürnberg erfaßt, wird ihm selbst ein Bild Kaulbachs im Germanischen Museum zum Erlebnis, vgl. Br. III. 154). Nur wo Symbolisieren

angebracht sei, z. B. in den Zeichnungen zu Goethes Reineke Fuchs — sie gelten heute noch für das beste Werk Kaulbachs — erscheint er ihm meisterlich, während für ihn die einst so berühmten und beliebten Zeichnungen zu Goethes Frauengestalten weit hinter der Dichtung zurückstehen (vgl. XVIII, 334 f.; XIX. 69; XIV. 172).

Noch mit einem dritten Münchener Künstler, Karl Rottmann, dem Maler heroisch-historischer Landschaften, hat Stifter Geiger, und auch Piepenhagen, verglichen. Spricht er Rottmann auch nicht frei von Manier, so ist er ihm doch der größte Landschafter der Neuzeit, in dessen Bildern er den erhaben großartigen Schwung, die kräftig tiefe Einfachheit, die mit der reinen Strenge eines antiken Epos wirke, bewundert (vgl. XIX. 128, 203; XIV. 45 f.; XVIII. 71). Rottmann, der in München von den Bildern Joseph Anton Kochs, des eigentlichen Begründers der klassischen Landschaft in Deutschland, beeinflußt wird, zeigt sich, wie auch Stifters Urteil bekräftigt, in der geistigen Haltung und noch mehr in der festen Struktur und dem gesetzmäßig klaren Aufbau seiner Bilder Cornelius verwandt, während ihn sein Blick für die farbige und atmosphärische Erscheinung entscheidend von dessen Schule trennt.

So wenig sich also Rottmann streng einer der beiden skizzierten Richtungen eingliedern läßt, so wenig auf der anderen Seite der Münchener Malerpoet Karl Spitzweg, in dessen Stoffen neben biedermeierischer Bürgerlichkeit auch ein gut Teil Romantik steckt, während er in seiner malerischen Ausdrucksweise, vor allem durch seine Schulung an französischer Kunst, über die Spätromantik wie das zeitgenössische Genre hinausweist. Gerade die malerische Feinheit Spitzwegs hat Stifter in seinen Ausstellungsberichten lange vor dessen „Entdeckung" erkannt (vgl. XIV. 98 f., 113 f., 169, 186 f., 210 ff.).

Ein reiner Vertreter aber jener auf die peinlich genaue Erfassung der Wirklichkeit ausgehenden Richtung ist der mit Stifter befreundete Münchener Maler Heinrich Bürkel, für dessen zierliche Genrebildchen aus dem bayrischen Gebirge und aus Italien, mit ihren in bläulichem Duft verschwimmenden Fernen, er immer warme Töne des Lobes fand.[63] Es ist leicht zu verstehen, daß ein an solche Feinmalerei gewöhntes Auge sich an der breiten Malweise des bedeutenden Münchener Künstlers Eduard

Schleich, des Malers der oberbayrischen Landschaft und ihrer atmosphärischen Stimmungen, stoßen mußte (vgl. XIV. 27. 122 f.). Auch Schleich war — mit Spitzweg zusammen — in Frankreich und Belgien gewesen.

Von den andern Hauptschulen der Zeit, der Wiener und Düsseldorfer, seien nur die bekanntesten Maler genannt, derer in den Ausstellungsberichten Erwähnung geschieht: von den Wienern, neben dem vielseitigen und wohl bedeutendsten Maler des Wiener Biedermeier, Ferdinand Waldmüller, der Bildnismaler Friedrich von Amerling und der Architekturmaler Rudolf von Alt; von den Düsseldorfern, die wie Alt schon einer späteren Generation angehörenden, einst so berühmten Brüder Andreas und Oswald Achenbach, die uns heute freilich etwas theatralisch und gesucht effektvoll dünken, während ihre Zeitgenossen in ihnen gerade die neuen Eroberer der Wirklichkeit bewunderten.

Wesentlicher für das Verständnis von Stifters Kunstanschauung, als es die Aufzählung der zahlreichen besprochenen Maler wäre, ist das kritische Prinzip seines Urteilens, das in allen Berichten immer dasselbe bleibt: Gegenständlichkeit, Naturwahrheit, Naturgemäßheit, wie sie die alten Meister besaßen, werden in Gegensatz zu angelernter Manier und moderner Sucht zu blenden gestellt. „Er beharre im treuesten Studium der Natur", ruft Stifter dem Maler zu, „selbst wie sie in ihren kleinsten Zügen malt, — wir können es nicht besser machen als sie" (XIV. 101). Zeigt Stifter sich in solch „naturalistischer" Auffassung der Malerei als treuer Sohn des Biedermeier, so ist doch diese Einstellung ebenso sehr als von der Zeit von der ihm so eigenen frommen Liebe zu der Natur, zu den Dingen getragen, die es schmerzte, wenn sie sich nicht gegenständlich, anspruchslos, einfach und wahr aus der reinen, klaren und durchsichtigen Atmosphäre des Bildes herauslösten, die von dem Bilde forderte, „daß die Dinge als Dinge, nicht als Färbungen gelten" (vgl. VI. 107; ferner VII. 99 ff.). Doch wußte er, daß es nicht genüge, die Natur wörtlich abzuschreiben, ohne daß eine innig sich hingebende und darum fruchtbare Liebe ihre geheime Schönheit mit emporzaubere, sie in ihrer „dichtungsvollen Wesenheit" wiedergebe (vgl. XIV. 160). Die Worte „dichtungsvoll, dichtungsreich, dichterisch" kehren in seinen Bildbesprechungen immer wieder.

Ein heißes Streben, die Natur klar, rein, treu und wahr wiederzugeben, bekundet sich auch in Stifters eigener Malerei, in den peinlich sauberen Zeichnungen, den zart blassen Aquarellen des Jünglings, wie in den zahlreichen Studien und den meist in zierlichem Format gehaltenen Oelbildern des Mannes. Ja ging er doch in seinem Streben nach Naturtreue so weit, daß er, um Steinstudien zu machen, stets Steine auf den Stühlen seines Arbeitszimmers herumliegen hatte, die er auch, um die deutliche Vorstellung seichter Ufer zu gewinnen, in ein Schaff mit Wasser legte (vgl. XIV. S. XL). In den „Nachkommenschaften" hat er rückschauend das Streben, in dem er mit der ihm eigenen leidenschaftlichen Hingabe sich abgemüht, das Streben, die letzte Wahrheit der Natur zu gewinnen, den Dingen ihr Wesen abzuringen, als ein ewig unerreichbares hingestellt. Ranzoni erzählt von hundert und aber hundert Versuchen, das klare, durchsichtig glänzende Blau eines wolkenlosen Himmels, den Lichtzauber einer Mondnacht in Farben wiederzugeben. Auch andere Zeitgenossen, Sigmund von Handel und Reitzenbek berichten, daß Stifter nie mit seinen Bildern zufrieden gewesen sei, sie nicht vollendet oder wie der junge Maler der „Nachkommenschaften" wieder verbrannt habe.[64] Wiederholt klagt er in Briefen seine Not (vgl. XVII. 6, 65); eine kleine Aenderung zieht andere nach sich, und so sieht er sich in „die lächerliche Nothwendigkeit" versetzt, „das fertige Bild von oben bis unten von Zoll zu Zoll auszureiben, und ein neues, nehmliches, besseres darauf zu malen." „Es ist ein eigenes Unglük" klagt er dem Freunde, „ich kann kein meiniges Bild lange in den Händen haben, ohne etwas auszubessern, und zwar so lange auszubessern, bis ich das Bild wegwerfe" (XVII. 70; an Sigmund von Handel, 20. Sept. 1837). Auch das in späteren Jahren (1854 — 67) pedantisch genau geführte „Tagebuch über Malerarbeiten" gewährt Einblick in seine selbstquälerische, das Fertige immer wieder verwerfende Art zu arbeiten (vgl. XIV. S. XLI ff.; 343 ff.). Wie er seine Bilder von oben bis unten Zoll für Zoll ausrieb, so goß er ja auch die Korrekturbogen seiner Dichtung, die Buchstaben zählend, wieder um. Doch war bei dem Maler, dem es an jeder eigentlichen Schulung fehlte, die Divergenz zwischen Wollen und Können eine in der Tat unüberbrückbare, und die meisten seiner Bilder verraten trotz der zart empfundenen Stimmung an irgend einer Stelle durch harte unbeholfene Technik den Dilettanten. Am besten gelungen scheinen uns neben

zwei träumerisch weichen Mondnächten in den Donauauen, die Bilder, die den Blick von seiner Wohnung auf der Landstraße in Wien wiedergeben und die ihre Entstehung wohl einem augenblicklichen Einfall verdanken. Das größere, das äußerst zart und duftig gemalt ist, befindet sich jetzt in der Galerie des 19. Jahrhunderts im oberen Belvedere, das kleinere in der Sammlung der Adalbert Stifter-Gesellschaft in Wien. Beide Bilder gemahnen in der kühnen Art des gewählten Ausschnittes an ein kleines Bild von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie: Blick auf Häuser und Gärten, jenes Karl Blechen, der uns in seinen nur als Skizze gedachten Bildern als ein früher Vorläufer des Impressionismus erscheint.

In Stifters unverkennbarer Vorliebe aber für die „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", bekundet sich ein romantischer Zug seiner Malerei, dem wir auch in seinen ersten Dichtungen, Kondor und Feldblumen, begegnen. Romantisch mutet uns auch jenes oft von ihm wiederholte Motiv der Felsschlucht an — es ist der Moldauwasserfall bei Kienberg — wie das allegorische Bild „die Vergangenheit", das einzige, das von den acht geplanten, aber unvollendeten auf uns überkommen ist (vgl. XIV. 343).

Die ersten „Studien" des Dichters teilen freilich mehr und wesentlicheres als eine gewisse romantische Vorliebe für schwärmerische Mondnächte mit dem Maler: nur das Auge des Malers konnte solch unerhörten Reichtum an Licht und Farbe erfassen, so ihre zartesten Abstufungen wiedergeben. Was dem Maler immer versagt blieb, war dafür dem Dichter verliehen, das „Unnennbare", was in den Dingen vor ihm lag, zu ergreifen (vgl. VII. 30) und durch die Magie des Worts in einem selten reinen und duftigen Zauber neu vor uns erstehen zu lassen.

b) Dichtung und Literatur.

Neben den reichen Wiener Galerien und Kunstsammlungen, deren Spiegelung in Stifters geistigem Auge wir im vorhergehenden Kapitel betrachteten, zogen die Aufführungen des Burgtheaters, an dem damals Künstler wie Anschütz, la Roche, Costenoble, Korn, Wilhelmi, Heurteur und die Frauen Schröder, Sophie Müller und Julie Gley tätig waren, den jungen Stifter an (vgl. Br. I. S. XXIV f.). Die gewaltige Welt Shakespeares ging ihm hier auf und er hat die Erschütterung, die er durch eine

Aufführung des Lear (mit Anschütz) erfuhr, noch spät im Nachsommer festgehalten (vgl. VI. 207 ff.). Der Gang Heinrichs durch den regnerischen Winterabend, die schlichte Wiedergabe der Handlung, die tiefe Rührung, die ihn und Natalie ergreift, ihre schicksalhafte Begegnung in diesem Augenblick ziehen uns ebenso in ihren Bann, wie den jungen Heinrich die Aufführung. Er glaubt alles als wirklich geschehend mitzuerleben: von den falschen Schmeichelreden Gonerils und Regans, dem edlen Schweigen Cordelias, der Torheit und Verblendung Lears, dem menschlich begreiflichen und doch unheimlich bösen Betragen der beiden Töchter, denen er Macht und Besitz übertragen, bis zur Scham und Wut Lears, der Sturmnacht und dem Wahnsinn, und schließlich jener erschütternden Szene, wo der erwachende Lear, noch halb verwirrten Sinnes, nicht den Mut hat Cordelia zu erkennen. Heinrich fühlt, daß der versöhnliche Ausgang, den man dem Stück in jener Zeit zu geben pflegte, nicht wahr sein könne, daß es tragisch enden müsse. Gleich am andern Tage läßt er sich von seinem Vater die Werke Shakespeares geben, wie uns Hein von Stifter berichtet, er habe sich nach und nach, wie es ihm eben seine Mittel erlaubten, Shakespeares Dramen angeschafft.[65] Auch hier zeigt sich der Dichter tiefer als der Aesthetiker, denn was Stifter an anderer Stelle über Shakespeare sagt, ist zu einseitig ethisch bedingt, um die menschlich vollkommene Welt dieses Dichters zu fassen. Seine Dramen sind ihm nur darum groß, weil sie Macht und Majestät des Sittengesetzes erwiesen — man solle an Macbeth, Richard III., Lear denken — nur darum weil in ihnen das Sittengesetz über den Leidenschaften stehe, nicht weil sie Leidenschaften darstellten, wie er ja auch im Fatum der Alten nur das Sittengesetz in antiker Art empfindet (vgl. V. S. I. 313; XIX, 93).

Von entscheidenderer Bedeutung als die Berührung durch die Welt Shakespeares wurde für den jungen Stifter die Bezauberung durch Jean Paul, den er, wie Reitzenbek erzählt, „in seinem 25sten Lebensjahre während eines ganzen Sommers, gleichsam auf einem Divan wohnend", verschlungen habe und in dem er alle Seligkeit und alles Leid seines Herzens, die ganze unendliche innere Welt wiedergefunden, so daß ihm (nach Ranzonis Bericht) zunächst die Lust zu eigenem Schaffen geraubt wurde (vgl. Libussa, Jahrbuch für 1853, S. 324 f.; Conkordia-Kalender für das Jahr 1869, S. 220). — So schien Gottfried Keller in einem Ro-

man Jean Pauls, den er zufällig aufgespürt hatte, „alles tröstend und erfüllend entgegenzutreten", was er „bisher gewollt und gesucht, oder unruhig und dunkel empfunden", und während der langen Winternächte und Frühlingsmorgende, in denen er sich durch fast den ganzen Jean Paul durchliest, wird ihm dessen unendliche, blühende, erhabene Welt zu einer neuen Offenbarung eines liebenden Gottes (vgl. der Grüne Heinrich, 1. Fassung, 2. Bd., 4. Kapt.). — In Stifters Briefen der 30er Jahre, wie in den ersten Studien, Condor und Feldblumen, spüren wir den starken Nachhall Jean Pauls. So klagt er in den Ferien einem Freund: „hätt' ich nur um Gotteswillen einige Jean Paule da, aber so lieg' ich oft Stunden unter wehenden Föhren, oder blätternden Birken, und lese nichts, als mich selber, d. h. ich denke und jage den schekigsten Bildern nach und mache Gedichte, mit denen ich mir abends die Pfeife anzünde.... Es sind viele Studierende in Oberplan ... und wenn mir ein Hoffmannscher oder Jean Paulscher Gedanke entfährt, so preist sich jeder in seinem Herzen und ist froh, daß er gescheidter ist und solider und gesetzter als ich, der absurde Dinge sagt, und satirisch ist und wieder schwermüthig" (XVII. 29 f., 16. Aug. 1832).[66] Doch war die Anlehnung an Jean Paul in Stifters ersten Dichtungen zu eng, um lange dauern zu können. Freilich so wenig wir in diesen, durch alles mehr oder weniger bewußte Jean Paulisieren hindurch, den eigenen Ton mißhören dürfen, so wenig andererseits in den späteren, dem klaren Stil Goethes sich nähernden, den leisen Nachklang des Jean Paulschen Gefühl- und Sprachtones. Die romantische Zerrissenheit aber, die aus den Briefen dieser Jahre zu uns spricht, überwand er später vollkommen, so daß er z. B. von den Schriften der Rahel sagen konnte, der „Schmerz der Nichteinigung und Nichtklärung", der in ihnen liege, sei ihm, der schon in der Jugend nach Harmonie und Rundung gestrebt habe, immer entgegen gewesen (vgl. XIX. 144, 7. Januar 1859). — Im reiferen Alter bleibt er, wie zahlreiche Parallelen im ersten Teil der Arbeit zeigten, vor allem Jean Pauls Vorschule der Aesthetik verpflichtet, nach der er, gleichfalls in den 30er Jahren, diese Wissenschaft mit seinen Schülerinnen getrieben hatte (vgl. XVII. 66). Mit einer Anzahl ausgewählter Stellen gönnt er Jean Paul auch Anteil am Lesebuch, aber der ethischen Tendenz dieses Buches entsprechend um ihres ethischen Gehaltes willen, ähnlich wie den noch zahlreicheren Abschnitten aus Wilhelm v. Hum-

boldts Briefen an eine Freundin, die in der abgeklärten Stimmung des Alters dem Dichter des Nachsommers so verwandt erscheinen.

Es ist bekannt, daß Stifter in der Buchausgabe den Helden der Feldblumen statt zum „Vater Hans Paul“ zum „Vater Göthe“ greifen läßt: er mochte damit andeuten, welchem Genius er nunmehr zu folgen gewillt sei. Auch an zwei anderen Stellen hat er den Hinweis auf Jean Paul getilgt.[67] So hat Keller in der 2. Fassung des Grünen Heinrich das Lob Jean Pauls gekürzt und entscheidend umgebogen. Auch ihn hatte Goethe in seinen Bann gezogen, durch dessen Werke er sich, wie er im Grünen Heinrich erzählt, ähnlich wie kurz vorher durch die Jean Pauls, in 40 Tagen, auf einem Lotterbettchen liegend, durchgelesen hatte; aus ihnen war ihm wieder eine neue Welt, die des Gewordenen und Bestehenden, des Wirklichen und Wahren aufgegangen, die ihn alle Dinge in neuem Glanz und tieferem Zusammenhang schauen ließ.[68] Schon während der Arbeit am Hochwald schrieb Stifter an den Herausgeber der Iris, den Grafen Mailáth: „Sie werden mit einem Menschen nicht ins Gericht gehen, der ein gutes Herz in die Welt hinein schwärmt, ohne ein Göthe zu sein, der sein Gold rein, schön, unbegreiflich im breiten Zauberflusse strömen lassen könnte, keine falsche Ader und kein Stäubchen drinnen, so den Glanz stört“ (XVII. 74, 6. März 1841). In den Briefen der 50er und 60er Jahre begegnen wir dem Namen Goethes immer häufiger, den er unter allen Dichtern als einen der „größten Menschen..., die je gelebt haben“ am innigsten und dauerndsten verehrte, zu dem er sich, wie er sagte, um der Aehnlichkeit ihres Wesens willen „wie mit Zauber hingezogen“ fühlte (vgl. XX. 297 f.). Als ihm kurz vor seinem Tode der Großherzog Alexander von Sachsen-Weimar einen Orden verleiht, freut er sich, da er von Weimar komme und Goethe den Wahlspruch: „Seid wachsam“ dazugegeben habe (vgl. Br. III. 338). Es war ein hoher Drang in ihm, einen großen Menschen liebend zu verehren, und so findet er in Goethes Leben und Werk Parallelen zu allen, auch den kleinen Nöten des eigenen Daseins.[69] Goethe ist ihm der „edle, viel verkannte“ Dichter, dessen größte Werke man ähnlich wie sein eignes Werk, den Nachsommer, kalt aufgenommen, der aber schließlich doch gesiegt habe, wie denn das Höhere immer erst von der Nachwelt erkannt werde (vgl. XX. 19; XIX. 93; XX. 202; Br. III. 163). Er wünscht sich, daß ihm der Kaiser „wie ein kleiner Fürst dem

hohen Goethe“ getan habe, die Muße zu reinem dichterischen Schaffen verleihen möchte. Es ist ein zugleich demütiges und stolzes Vergleichen, das in dem Worte gipfelt: „Ich bin zwar kein Göthe, aber einer aus seiner Verwandtschaft“.[70] Aus der Arbeit am Nachsommer erwächst ihm mit dem Bewußtsein des eigenen Wertes und der eigenen Dauer dieses Gefühl des Verbundenseins. Er schreibt, er traue dem Werke eine Tiefe zu, die in neuer Zeit nur Goethe übertroffen habe; es halte dem Eindruck, den der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in ihm hervorgerufen, stand; ohne daß er es mit dem hohen Gehalt und der klaren Form Goethes vergleichen wolle, sei es doch mit Goethescher Liebe zur Kunst geschrieben. Und als er es 1865 wieder liest, glaubt er mit einem seiner Anhänger (Opitz), daß ihm ein Leser: Goethe, nicht hätte fehlen dürfen.[71]

Nietzsche, der den Wert des Nachsommers in einer dem Stillen und Edlen dieses Werkes gegenüber verständnislosen Zeit zuerst erkannte, hat es gleich in die Nähe des alten Goethe gestellt. „Ich will dahinter kommen“, schreibt er an Peter Gast, „warum Ihre ‘Löwenmusik’ mir in dem Maße erquicklich, heilkräftig, innig, heiter, verklärt erscheint, wie — nun zum Beispiel wie Goethe’s Löwennovelle .... oder wie Stifter’s ‘Nachsommer’. In dieser Richtung liegt noch eine ganze Welt der Schönheit“. Der Nachsommer scheint ihm mit ganz wenigen andern Werken deutscher Prosa (Lichtenbergs Aphorismen, dem ersten Buch von Jung Stillings Lebensgeschichte, Gottfried Kellers Leuten von Seldwyla) das einzige, was außer Goethes Schriften, namentlich den Gesprächen mit Eckermann, „dem besten deutschen Buche, das es giebt“, verdiente wieder und wieder gelesen zu werden.[72]

Es würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten, auszuführen, was Stifter mit Goethe, vor allem dem alten Goethe, gemeinsam hat und was ihn von ihm trennt. Entscheidend zu trennen scheint, von der ungleich größeren Stärke, Weite und Fülle Goethes ganz abgesehen, besonders dies: bei Goethe erlangt trotz aller nüchternen Sachlichkeit die Schilderung der Natur und der Dinge nie jene selbstgenugsame Breite, die für den reifen Stifter so charakteristisch ist. Der alte Goethe will vor allem den ganzen Kreis des Menschlichen darstellen: die natürlichen Leidenschaften und sittlichen Bindungen und die durch diesen Gegensatz bedingten Konflikte; er will in seinem Werk den gan-

zen Kreis menschlicher Lebensstufen und Charaktere, menschlicher Gesellschaft und Tätigkeit durchschreiten, wobei er immer im individuell Besonderen das typisch Allgemeine und Gesetzliche zu erfassen sucht. In der auf Erziehung des Menschen gerichteten Tendenz ihres Wesens, in der „Pädagogischen Provinz" jedoch, treffen sich beide Dichter wieder. — Als zweites trennendes Element tritt aber noch hinzu: man spürt selbst in dem Werk Stifters, das Goethe am nächsten steht, dem Nachsommer, dem letzten wesentlichen deutschen Bildungsroman aus der Nachfolge des Meister (neben Kellers Grünem Heinrich), daß es eine Klassik nach der Romantik ist, die eine wehmütig weiche, zarte Stimmung von der kraftvolleren Welt Goethes scheidet.

Es wird, nach allem, was wir von Stifter wissen, kaum befremden, daß er sich das Bild Goethes nach seinem eigenen Wesen, vielleicht noch mehr nach seinem Wunschbild geformt hat. Er sah an Goethe nur eine Seite dieser vollen und ganzen Gestalt: reine Harmonie und Klarheit. Wenn er sich auch, wie Aprent berichtet, entrüstet gegen den Vorwurf verwahrte, Goethe sei ein unsittlicher Dichter, so hätte er sich doch nie zu dessen Anschauung bekennen können, man müsse sich hüten, das Bildende stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bilde, so bald man es wahrnähme (vgl. Br. I. S. LVIII; Eckermann, Gespräche mit Goethe, 16. Dezember 1828). Die leidenschaftliche, titanisch-prometheische Stufe Goethes lehnte er ab: den „schlechten Werther" habe man vergöttert, seine großen Werke nach den ersten kleineren kalt aufgenommen (vgl. Br. III. 163; XIX. 93).

Schon der junge, selbst so leidenschaftliche Stifter, sucht im heftigen Schmerz um die verlorene Geliebte in Goethe den Dichter, dessen heitere Ruhe den Streit der Leidenschaft harmonisch löse (vgl. XVII. 25 f., 4. Juli 1830). Man spürt schon hier den starken Drang und Willen, das wilde ungeduldige Herz zu bändigen und sich zu Maß und Sitte durchzuringen. Aber auch später flüchtet er sich aus jeder Not und Bedrängnis zu dem Dichter, aus dessen Werken ihm immer ein sanftes Glück erblüht.[73] Einfach, ruhig, groß, von einer tiefen und dabei doch klaren Innerlichkeit erfüllt, sind ihm seine Werke. Die Geschwister scheinen ihm rein und duftig über jeder Bewunderung zu stehen, die Verse in Hermann und Dorothea „wie ein schöner ruhiger Silberfluß" dahinzugleiten.[74] Die tätige Heiterkeit dieses Epos be-

rührte Stifter neben der reinen Menschlichkeit der Iphigenie am verwandtesten, wie sich auch die Größe gerade dieser beiden Dichtungen schon dem ahnenden Jüngling in Kremsmünster erschlossen hatte.[75] In der Iphigenie bewunderte der reife Mann neben der großen Einfachheit die Verschmelzung des Griechischen mit dem Deutschen. Es wehe, sagt er, „die holdeste griechische Luft" darin, trotzdem das Werk auch wieder urdeutsch sei. Es soll ihm für den Anachronismus im Witiko zur Entschuldigung dienen, ebenso wie die Behandlung der Geschichte im Egmont, von dem er freilich an anderer Stelle, sich in Widersprüche verwickelnd, sagt, daß er die historische Wahrheit schmerzlich darin vermisse (vgl. Br. III. 158, 223). Für seine Dichtung und Kunstanschauung, seine Liebe zur Antike, waren wohl der Wilhelm Meister und die Italienische Reise, die er auch beide gelegentlich in seinen Briefen erwähnt, am wichtigsten (vgl. Br. III. 162 f., 262). Ueberblickt man die Reihe der von ihm genannten Werke Goethes, so fällt auf, daß sie, von den Geschwistern abgesehen, alle ihre letzte Gestalt in oder nach Italien empfangen haben: seine Bewunderung und Liebe gehörte eben nur dem klassischen Goethe.[76] Ueber den Faust, das Symbol des gesamten Goetheschen Seins, findet sich nur eine gelegentliche Bemerkung, die wieder die Enge von Stifters einseitig ethischer Blickrichtung verrät. Goethe scheint ihm den Mephisto mit kräftigem Verstand und scharfem Spott begabt zu haben, damit wir uns wenigstens daran als einer Kraft halten könnten, da ihm sonst jede Aeußerung des Sittengesetzes fehle (vgl. V. S. I. 227 f.).

Hatte Stifter auch schon in Kremsmünster Hermann und Dorothea und Iphigenie für Meisterwerke erklärt, so berichten doch dieselben Biographen, Aprent und Reitzenbek, denen wir diese Nachricht verdanken, sein Herz habe in jener Zeit nicht Goethe, sondern Schiller gehört, für den er heftig Partei ergriffen, den er rezitiert und mit sich herumgetragen habe (vgl. Br. I. S. XX. XXII; Libussa S. 323). Aber in welchem Jüngling hätte der kühne Geist, die feurige Seele, das rauschende Pathos Schillers nicht mitschwingende Begeisterung geweckt? Das Verhältnis des reifen Mannes zu Schiller ist seltsam zwiespältig. Bleibt er auch in seiner Kunsttheorie, wie zahlreiche Parallelen im ersten Teil der Arbeit erwiesen, ihm selber oft unbewußt, vielfach von der das Schöne mit dem Sittlichen verknüpfenden Aesthetik des Denkers abhängig, so mußte er andererseits von seiner

realistischen Einstellung aus das so subjektive Pathos des Dichters ablehnen. In Goethe und Schiller erblickt er die zwei Pole des deutschen Geistes: Objektivität, die sich in der freilich oft pedantischen Gründlichkeit unserer wissenschaftlichen Arbeit zeige, und kühnen Idealismus, der sich in unserem edlen, aber oft phantastischen Streben offenbare (vgl. XVIII. 253 f.). Hier bleibt er gerecht, nur erkennend und nicht wertend, während er in einem an den Maler Geiger gerichteten Brief über den Wallenstein die schärfste Kritik an dem Schillerschen Subjektivismus geübt hat. Er vermißt die historische Objektivität: alle Personen seien „lauter Schiller", Sprachrohre des Dichters, Phrasenhelden. Bei der Aufführung könnten wir nie vergessen, daß es nur Theater, nur Spiel sei, nie packe uns die Wahrheit so wie bei Shakespeares Dramen. (Man erinnere sich, wie Heinrich im Nachsommer die Aufführung des Lear als „die wirklichste Wirklichkeit" miterlebt; vgl. VI. 212). Auch im Wallenstein sprächen, wie so oft bei Schiller, die Personen über ihre Gefühle, ihre Liebe und stellten Reflexionen an, anstatt wirklich zu fühlen, zu lieben und demgemäß zu handeln. Max und Thekla scheinen ihm unsittliche Charaktere, wenn es sich auch hinter tönenden Reden verberge: diese, weil sie gegen Natur und Sitte die Mutter in schlimmer Lage zurücklasse, jener, weil er ohne jede Selbstbeherrschung sein Regiment mit sich in den sicheren Untergang reiße.[77] So berechtigt diese Kritik an beiden Charakteren auch sein mag, bezeichnend für Stifter ist die Beurteilung nach rein ethischen Gesichtspunkten. Darum ließ er auch die Braut von Messina als ein hohes und reines Kunstwerk gelten, weil sich in ihr, nicht zuletzt auch durch die Wiederbelebung des antiken Chors, die Herrlichkeit des Sittengesetzes so eindringlich und überwältigend offenbare. Man spürt, dem großen Moralisten Schiller fühlte er sich verwandt.[78]

Wie sehr Stifters Urteil über den Wallenstein durch seine der Zeit und ihrer Literatur gegenüber ablehnende Haltung bedingt ist, geht aus einer Parenthese des Briefes hervor, in der er sagt: er begreife, wie Schiller dem jetzigen Phrasenzeitalter so habe gefallen können, daß es ihm den höchsten Rang zuerkennen wolle, ja, daß er selber viel zu dem Phrasenwesen beigetragen habe, das sich in jüngster Zeit bis zum Ekel breit gemacht. Oder, wie er zwei Jahre später in einem Brief an Heckenast schreibt, in dem er über den schlimmen Verfall der Literatur klagt: „Schiller,

so groß er ist, hat durch den falschen Glanz, den er der keuschen Muse geben zu müssen geglaubt hat, viel zu dem nachfolgenden Uebel beigetragen, noch immer wird Gözendienst mit Schiller getrieben, und ich fürchte, nicht mit dem großen Schiller sondern mit dem flitternden". Stifter mochte an all die Freiheitsrufer und Freiheitsschreier denken, die den Namen Schillers auf ihre Fahnen schrieben, und verfiel so dem Fehler, einen großen Menschen für seine kleinen Verehrer und Nachahmer verantwortlich zu machen. „Heine" fährt er dann fort, „mit der Haltlosigkeit seines Gewissens und dem Prunk seines Talentes hat unendlich geschadet. Dazu kam der einseitige oberflächliche Liberalismus, der die echte Freiheit ebenso schändete, wie die pausbackige Poesie die Kunst, und auf diese Weise kamen die Zustände, die sich im neuesten Leben in der Kunst und im Staate, namentlich in der sogenannten Revolution so erbärmlich zeigten".[79] Im 1. Teil der Arbeit wurde schon ausführlich dargelegt, wie tief Stifter den Gegensatz zwischen dem eigenen Wesen und Schaffen auf der einen, der Zeit und ihrer Literatur auf der andern Seite empfand, hier ist dieser Gegensatz nur noch in seinen Urteilen über die einzelnen literarischen Strömungen und Persönlichkeiten aufzuzeigen.

In der Mitte der 30er Jahre konnte ihn der Ruf nach Freiheit in „Schutt" von Anastasius Grün, der 1831 mit den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" den Reigen der politischen Lyrik eröffnet hatte, noch zu überschwenglicher Begeisterung hinreißen (vgl. XVII. 40, 4. Februar 1836). Aber nicht ganz ein Jahrzehnt später findet sich anläßlich einer Kritik der Studien in den Grenzboten die strenge Absage an die politische Tendenz des Jungen Deutschland. „Das junge Deutschland habe ich am meisten gefürchtet", schreibt er Heckenast, „indem ich mit einer Schattierung desselben die Tagesfragen und Tagesempfindungen in die schöne Litteratur zu mischen, ganz und gar nicht einverstanden bin, sondern im Gegentheile meine, daß das Schöne gar keinen andern Zwek habe, als schön zu sein, und daß man Politik nicht in Versen und Deklamationen macht, sondern durch wissenschaftliche Staatsbildung, die man sich vorher aneignet, und durch zeitbewußte Thaten, die man nachher sezt, seien sie in Schrift, Wort oder Werk".[80] In ganz verwandtem Sinne hatte sich der alte Goethe, den die törichten Angriffe, es mangle ihm an vaterländischem Gefühl, beleidigten, gegen die neueste literarische Ten-

denz, die Politik in die Poesie zu mischen, gewandt. Er hasse, sagt er, alle Pfuscherei wie die Sünde, besonders die unheilvollste von allen, die Pfuscherei in Staatsangelegenheiten (vgl. Eckermann, Gespräche mit Goethe, Anfangs März 1832). Stifter behielt Recht mit seinem Glauben, daß die ganze naturlose, im Tag und seiner Politik verhaftete Literatur untergehen, seine eigene, mit dem ewigen Leben der Natur und der Menschen erfüllte Dichtung aber dauern werde. Denn was ist das junge Deutschland für uns heute noch anderes als eine im großen Ganzen rein literarhistorische Angelegenheit, während die zeitlose, stille, reine Schönheit Stifters, nach einer Periode des Vergessenseins, uns wieder mit dem Zauber wahrer Dichtung umfängt.

Das anmaßende Gehabe und Getue so vieler Schriftsteller der Revolutionsjahre war Stifter derart verhaßt geworden, daß ihm selbst ein so schwächliches und sentimentales Produkt wie Redwitz' „Amaranth" als einer der herrlichsten Versuche erscheinen konnte, die sich in der Stille nach dem Sturm vernehmen ließen, wenn er auch später das „üppig wuchernde Schönheitsgestrüppe" ihrer Sprache tadelte.[81] Uns erscheint dies Lied von deutscher Treue und welscher Tücke, von der minnig holden Amaranth und ihrem Jung Walter, in seiner süßlichen Sprache mit den ewigen Diminutiven, den Röslein, Blümlein, Kränzlein, Vöglein, Aeuglein, Händchen, Bäumchen, Ringeltäubchen usw. vollkommen fad und ungenießbar. Daß nicht in erster Linie die katholische Tendenz des Buches Stifter zu diesem Fehlurteil verleitete, dafür mag der vielzitierte Ausspruch über Eichendorffs „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands" zeugen, in dem man die starke Nachwirkung der Humanitätsidee des 18. Jahrhunderts spürt. In der Kunst, sagt Stifter, erscheine ihm der katholische Standpunkt doch nur als ein Standpunkt, nach seinem Glauben solle die Kunst das Leben der gesamten Menschheit umfassen (vgl. XIX. 28). Mit dieser Einschränkung verehrte er aber gerade Eichendorff als Literarhistoriker und noch mehr als einen edlen Menschen und Dichter hoch, und man hört aus den an die Schwester des Dichters gerichteten Briefen die innige Dankbarkeit heraus, die er dem „Vorkämpfer für das Reine und Schöne" entgegenbrachte. So bittet auch Eichendorff in einem Brief seine Schwester, Stifter zu sagen, daß er ihn unter allen jetzt lebenden Dichtern am innigsten liebe und verehre.[82] In seinem Aufsatz „Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland" (in

den Historisch-Politischen Blättern von 1846) hat er den ersten zwei Bänden der Studien eine Besprechung gewidmet, in der er besonders den Gegensatz zur modernen Zerrissenheit und Frivolität, die fromme Naturwahrheit, das religiöse Gefühl: die innere Katholizität Stifters hervorhebt.[83]

Stifter mochte viel lieber das ihm verwandte Schöne anerkennen als fremde Häßlichkeit tadeln und konnte doch für die ganze Prosaliteratur der Zeit, die näher oder ferner mit dem nach Sue's Vorbild geschaffenen sozialen Roman des jungen Deutschland zusammenhängt, nur gründliche Verachtung hegen. Tschabuschniggs „moderner Eulenspiegel" erscheint ihm matt und gemacht, Levin Schückings Novellen verzerrt und verrückt, Hieronymus Lorms Roman „Eine Ehe der Zukunft" so unverständig als unsittlich (Lorm und Schücking lehnt er auch als Kritiker ab), Theodor Mundts „Matadore", „ein Gebräu von Unwahrheit Unnothwendigkeit Zerfallenheit", voll „frazenhafter Unmöglichkeiten" und Niedrigkeit des Geistes. Bei Sternbergs „Rittern von Marienburg" wisse man nicht, ob der Inhalt mehr hirnverbrannt oder lasterhaft sei, und die Form übertreffe an Roheit noch Sue. Ein Drama Karl Gutzkows, „Ella Rose oder die Rechte des Herzens", ist ihm ein grunderbärmliches Gemache voll Anmaßung.[84]

Die ausführlichste Kritik hat Stifter an einem der berühmtesten Romane des 19. Jahrhunderts, Gustav Freytags „Soll und Haben" geübt, der zwar nicht mehr mit dem jungen Deutschland zusammenhängt, aber doch in der Mannigfaltigkeit der abgezeichneten Gesellschaftsschichten noch etwas an Gutzkows „Roman des Nebeneinander" erinnert, und durch die Schilderung des obskuren Treibens in einer Herberge am Wasser, trotz eines neuen Realismus in der Darstellung, noch entfernt an die Verbrecherromantik eines Sue und der durch ihn erweckten, sozial gefärbten Nachblüte der Schauerromane der Spieß und Cramer. Als Knabe hatte Stifter in Kremsmünster diese mit Begeisterung verschlungen und so mochte er diese Beziehung bei Freytag gleich herausspüren. Er hätte nach seiner Meinung besser daran getan, „die zwei anonymen Revolutionen Gefechte Selbstmordversuche Spelunken geheimnisvolle Gewässer und Treppen zu ihnen hinab als ganzen spindlerischen Apparat" wegzulassen, und eine Figur (Veitel) gemahnt ihn geradezu an Christian Heinrich Spieß. Trotz der „Virtuosenkunststüke" hält er das Buch für „Leihbibliothekfutter". Er vermißt die Empfindung für Totalität: trotz einer

äußerst geschickten Abfassung der Teile fehle dem Ganzen jeder Hauch von Poesie. Trotz sentimentaler Einzelheiten sei das Buch eiskalt, alles ausgeklügelt und gemacht, nichts organisch entwickelt (vgl. XVIII. 286 ff.; ferner XIX. 99). Mag auch die Formulierung im Einzelnen zu schroff sein, im Grunde hat Stifter selbstverständlich Recht mit seinem Urteil, daß „Soll und Haben" — die Verherrlichung des „Kontors" und seiner Atmosphäre — keine Dichtung sei, und nur eine Zeit, die reichen Inhalt und kunstvolle Komposition mit wirklich dichterischer Gestaltung verwechselte, konnte diesen Roman so maßlos überschätzen, der für uns heute nur noch als ein Dokument deutscher Arbeit Interesse besitzt.

Tiefer als solche gelegentliche Kritik Stifters an einem berühmten Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts führt uns die Auseinandersetzung mit seinem repräsentativen Dramatiker: Friedrich Hebbel. Sicher war ihre Feindschaft in einem Wesensgegensatz begründet: der norddeutsche Protestant und der süddeutsche Katholik, eine spezifisch dramatische und eine spezifisch epische Begabung, ein tief problematischer, skeptischer und ein einfach frommer Mensch standen sich hier gegenüber.

Hebbel hat Stifter wiederholt und auf böse Art und Weise angegriffen; zuerst in dem Epigramm „die alten Naturdichter und die neuen", das dreimal abgedruckt wurde (1849, 1851 und 1852/53); dann in einer Nachsommerrezension in den Literaturbriefen der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 4. September 1858, wo er sagt, er glaube nichts zu wagen, wenn er dem, der sich ganz durchgelesen habe, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen verspreche; und schließlich in der Literatursatire „das Komma im Frack" (Okt. 1858), in der er sich gegen das Ueberhandnehmen des Genre in der Kunst wendet. Der Nachsommer scheint ihm den letztmöglichen Schritt in dieser Richtung getan zu haben und bei enzyklopädischen Werken wie Ersch und Gruber oder Junkers „Handbuch gemeinnütziger Kenntnisse" angelangt zu sein. Stifter habe offenbar Adam und Eva als Leser vorausgesetzt, denn nur diesen könnten die Dinge unbekannt sein, die er so breit und ausführlich beschreibe.[85]

Auf jenen in dem Epigramm ausgesprochenen Vorwurf, daß er nur das Kleine bilde, hat sich Stifter bekanntlich in der Vorrede zu den Bunten Steinen durch das Bekenntnis, was er für wahrhaft groß und klein halte, verteidigt, ohne Hebbel zu nennen,

wie er es schon 1847, also vor Hebbels Angriffen, aus einer zarten Scheu wehe zu tun oder unnötig zu verletzen, abgelehnt hatte, in der Allgemeinen Zeitung einen Aufsatz über Hebbel zu veröffentlichen. Gehässige Polemik lag dem Manne fern, der die Taube mit dem Oelzweig im Briefsiegel führte, der einmal von sich sagte, wo er nicht lieben könne, möge er nicht leben (XVIII. 2), und so vergleicht er sich, als er über Hebbel und die ihm verwandten Dichter, die Unreinen im Tempel der Kunst ergrimmt, mit dem „Sanftesten der Sanften", der über die Käufer und Verkäufer im Tempel in Wut geraten sei und sie mit Stricken hinausgejagt habe (vgl. XVIII. 67; vgl. ferner XVIII. 282, wo er dasselbe Gleichnis noch einmal anwendet).

Sein hartes Urteil über Hebbel wurzelt vor allem in dem Vorwurf der Unsittlichkeit. Er vermißt in seinen Dramen das Letzte und Eine: „Die Darstellung der objektiven Menschheit als Widerschein des göttlichen Waltens". Hebbel erwische statt des Tragischen immer das Widerwärtige, da ihm die Erhabenheit der sittlichen Menschheit als Widerlage fehle. Hinter den gewaltigen Massen, die er handhabe, könne sich doch die sittliche Hohlheit nicht verbergen, die Unkraft, die sich aufblase und unsittlich gebärde, um groß zu scheinen. Stifter konnte den Moralisten in Hebbel so verkennen, weil er eine ganz andere Auffassung des Sittlichkeitsbegriffes hatte (vgl. Bertram, 2 Vorträge, S. 56 f.). Er sah das Sittliche im Natürlichen und Ewigen, Einfachen und Reinen, in der ursprünglichen Gottähnlichkeit der menschlichen Seele und in dem sanften Gesetz, das den Menschen leite. Daher mußte ihm die zugespitzte Problematik der Hebbelschen Dramen widernatürlich und darum unsittlich erscheinen. Für den sittlich einfachen Menschen, sagt er, hätten seine Dramen etwas Qualvolles und trostlos Unaufgelöstes. (vgl. XVII. 247 ff., 21. August 1847). Er tadelt an Hebbel und den ihm verwandten Narren das „naturwidrige Gezerre", die „seltsamlichen ungethümlichen Auswüchse", die Vorliebe für das Schauderhafte an und für sich, das sie immer mit raffinierter Schlechtigkeit darstellten (vgl. XVIII 67, 16. Juli 1851). Er mochte dabei an die Tragikomödie „ein Trauerspiel in Sizilien" oder noch mehr an „Julia" denken, ein in der Tat schlechtes und beinah groteskes Stück Hebbels. Doch rügt er schon in jenem Brief an Aurelius Buddeus vom 21. August 1847 das Abweichen vom Maß, das Kraft vortäuschen solle, tatsächlich aber Schwäche sei, weil

Kraft als Merkmal Maß und Beherrschtheit in sich trage. Daher seien auch Hebbels Charaktere so jämmerlich schwache Menschen, und zwar umso mehr, je mehr sie über sich selber bramarbasierten, wie Holofernes in „Judith", der der größte Theaterhanswurst sei, der ihm je begegnet. (Nestroy hat in seiner genial witzigen Parodie „Judith und Holofernes" den Theaterhanswurst vollends aus ihm herausentwickelt.) „Buben lärmen", fährt Stifter dann fort, „und wähnen dadurch Kraft auszudrüken, Männer handeln und drüken durch die Handlung die Kraft aus, und je größere Kraft vorhanden ist, desto sanfter und unscheinbarer, aber desto nachhaltender wächst die Handlung daraus hervor" (XVII. 248). Wie sehr auch solches Urteil durch Stifters Lebensgefühl bedingt und gefärbt ist, so hat er doch — auch Nestroy — die schwache Seite Hebbels erkannt. Trotz oder gerade vielleicht wegen des ungeheuren Ausmaßes, das er seinen Gestalten gibt, haben sie kein Fleisch und Blut, kein wahres Leben, weshalb uns auch heute sein Werk trotz der Bewunderung für seine großartige Ideenwelt so kalt läßt. (Man vergleiche etwa Holofernes mit Shakespeares Richard III.).

Es ist Stifter dabei ein Trost zu wissen, daß der größte Teil der Wiener zu gesund sei, um „diese Verrenkungen" annehmen zu können (XVII. 249), daß, wenn Oesterreich auch schlechte Dichter in seinen Reihen habe, „diese windigen Mühlsteine", die Hebbel mit wahrer Größe verwechsle, keinem aus Oesterreich eingefallen seien. Daß „der einzige in Oesterreich lebende groteskeste und sittlich verkröpfteste und widernatürlichste Poet (Hebbel)" kein Oesterreicher sei, bestärkt ihn in seinem Glauben, daß die warm fühlenden, unbefangenen, naturwahren und starken Herzen Oesterreichs Deutschland noch vom literarischen Wahnsinn retten könnten (vgl. XVIII. 52 f.). An anderer Stelle zitiert er eine wahrscheinlich im Gespräch gefallene Aeußerung Grillparzers, daß von Oesterreich die Erneuerung deutscher Dichtkunst kommen müsse, wie er sich schon in seiner Ablehnung Hebbels auf ihn berufen hatte (vgl. XVIII. 241, 441; XVII. 249). Gleich Stifter gründet auch Grillparzer diesen Anspruch auf die Natürlichkeit, den gesunden Menschenverstand und das wahre Gefühl, den unbefangen offenen Sinn und das warme Herz, die sich Oesterreich im Gegensatz zum benachbarten, vor allem dem nördlichen Deutschland bewahrt habe.

In Grillparzer, den Stifter seit seiner Jugend dankbar

verehrte,[86] verkörpert sich ihm die stille, edle, reine Dichtung im Gegensatz zu dem lauten und anmaßenden Geschrei des Tages, Wie groß werde Grillparzer in solcher Zeit, ruft er aus, neben so kläglichen Erscheinungen, wie Mundts „Matadore", oder die Literaturbriefe von Fr. D. in der Allgemeinen Zeitung, neben all den neuen Dingen, die man jetzt in die Welt posaune (vgl. XVIII. 53, 6. Dezember 1850). Ihn rechnet er noch zu der früheren Zeit — und dies mit Recht, denn Grillparzer ist einer der edelsten Nachfahren der deutschen Klassik — seit er schweige, habe der literarische Unfug erst angefangen (vgl. XVIII. 279; ferner XIX. 5). Grillparzer ist ihm der erste der jetzt lebenden deutschen, ja europäischen Dichter; unter seinen Gedichten scheinen ihm viele dem Schönsten von Goethe gleichzukommen — eine entschiedene Ueberschätzung — und Manches von Schiller zu übertreffen; „des Meeres und der Liebe Wellen" ist ihm eine der größten Dichtungen aller Zeiten.[87]

Am tiefsten und verwandtesten aber in ihrer schlichten Innerlichkeit mußte ihn die Erzählung „der arme Spielmann" berühren und ihr hat er auch in der Allgemeinen Zeitung eine ausführliche Anzeige gewidmet. (Auch steht seine eigene Erzählung „der arme Wohltäter" in der Austria 1848, die er später als „Kalkstein" in die Bunten Steine aufnahm, unter dem Eindruck des Armen Spielmanns.) Sie scheint ihm alles zu übertreffen, was die neue Zeit in der Gattung der Novelle hervorgebracht habe. Hier findet er das Große im Einfachen und Sanften, Alltäglichen und Kleinen, „menschliche Größe in dem schwächsten zerbrechlichsten Gefäße" (vgl. XVII. 240 f.). Er bewundert die der älteren Schule angehörige, schlichte, unscheinbare Art zu erzählen, die nur die Sachen gäbe, aber gleich einem ruhigen goldenen Strom dahinfließe. Freiheit von Manier sei heute so selten, nicht nur weil Manieriertheit zur Mode geworden sei, sondern weil es auch eine bedeutende Innerlichkeit voraussetze, einfach zu sein ohne leer zu werden. Er bewundert die reine Kindlichkeit dieser Dichtung, die sittliche Einfalt ihres Helden, den zarten „Duft des Seelenlebens", der über beinah widerstrebenden Verhältnissen schwebe und uns sanft und unmerklich in seinen Bann ziehe, so daß uns eine edle Rührung befalle und wir uns zum Schluß sittlich beruhigt und erhoben fühlten (vgl. XVII. 250 ff.). Hier, wo verwandte Saiten erklangen, ist Stifters Urteil ebenso zart als richtig, denn

sicher gehört die rührende Geschichte vom Armen Spielmann zu unsern besten Prosaerzählungen.

Mochte Stifter als Oesterreicher mit berechtigtem Stolz auf Grillparzer schauen, so verleitete ihn sein vaterländisches Gefühl zu einer gewaltigen Ueberschätzung des zeitgenössischen Dramatikers Friedrich Halm (Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen), der an echter dichterischer Kraft und Bedeutung weit hinter Grillparzer zurücksteht, wenn er ihn auch im Bühnenerfolg für kurze Zeit überflügelte. So schreibt Stifter über dessen „Fechter von Ravenna" an Heckenast: „Der Fechter troz seiner Fehler ist eines der größten deutschen Werke, und freuen wir uns, wieder ein oesterreichisches. In unserm Stamme liegt doch noch ein sehr gesunder Kern!" (XVIII. 242, 3. April 1855). Und an Halm selbst, der ihm seine Werke übersandt hatte, schreibt er, er freue sich, daß Oesterreich jetzt so weit vorangehe (vgl. XIX. 5). Dem „Fechter von Ravenna" widmet er in der Linzer Zeitung eine Besprechung,[88] mit der für ihn als Kritiker so charakteristischen bescheidenen Einschränkung, daß er seine Ansicht nicht für maßgebend halte, sondern sie nur als die eines einfachen Mannes, der in der Kunst eines der höchsten Güter sehe, unter so viele andere Ansichten einreihe, es der Welt überlassend, ob sie sie mitzählen wolle oder nicht. Er stellt Halm dort neben Grillparzer und ist von dem großen, die Anerkennung oder Mißbilligung des Tages überdauernden Wert des Stückes überzeugt. Es scheint ihm wahrhaft tragisch, weil das Bewußtsein menschlicher Würde und das vaterländische Gefühl im Kampf gegen den frevelnden Uebermut der Fremden zwar physisch unterliege, aber sittlich triumphiere, weil nicht unsittliche Leidenschaft, sondern das wahrhaft Große in dem einfachen Charakter der Heldin und des sich in ihr verkörpernden Vaterlandes Siegerin bleibe. Der Sieg eines Höheren über die Leidenschaft bleibt nun einmal das Leitmotiv in Stifters ästhetischen Urteilen. — Auch den Vorwurf der Tendenz glaubt er abweisen zu können, er möchte es eher ein nationales als ein Tendenzstück nennen. Halm behandelt nämlich im „Fechter von Ravenna" in der literarisch geheiligten Form des Arminius-Drama die ewig deutschen Nöte, freilich in einer ebenso geschichtlich wie menschlich unwahren Art. Arminius zwar ist zu Beginn des Stückes schon tot und die Heldin ist Thusnelda, die vergeblich versucht, ihren Sohn Thumelicus, den die Römer zum Gladiator erzogen haben, für die deutsche Sache wiederzu-

gewinnen und in der Verzweiflung über solche Schmach, zuerst ihn und dann sich selbst entleibt. Das war ein Stoff, so recht dazu geschaffen, um eine blendende aber hohle Rhetorik zu entfalten, die uns unwillkürlich an die leere Pose der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts gemahnt, etwa an das nicht ganz 20 Jahre später entstandene Bild Pilotyz: Thusnelda im Triumphzug des Germanicus.

Der junge Stifter hatte, noch unbefangener, diese kalte Schönrednerei, dies falsche Pathos, hinter dem sich der Mangel an echter Empfindung nur schlecht verbirgt, durchschaut und über ein anderes Drama Halms, „Griseldis", die scharfe Lauge seines jugendlichen Spottes ausgeschüttet, wenn ihm auch die unwahre Umbiegung der Sage im Sinn der jungdeutschen Idee der Frauenemanzipation noch der pikanteste Gedanke des Ganzen schien. Er nannte es ein mittelmäßiges Stück, das ganz in die Klasse des poetischen Materialismus gehöre, dessen Sprache sich nicht zum Idealen erhebe, und schloß seine vernichtende Kritik mit dem Stoßseufzer: „O Grillparzer! O Grillparzer!!!"[89]

Spürt man in allen Aeußerungen Stifters über die politischen und literarischen Zustände Oesterreichs sein warmes Stammesgefühl, so bekundet sich seine Liebe zur Heimat im engeren Sinn unter anderem in der Anteilnahme an der oberösterreichischen Dialektdichtung. Er hatte die reinen Knaben- und Jünglingsjahre im Lande ob der Enns, in Kremsmünster, verlebt, und als er die ersten Klänge der obderenns'schen Dichtung Franz Stelzhamers hörte, habe, sagt er, solches Entzücken sein Herz überflutet, „als uns ist, wenn wir nach langen Jahren wieder die Glocken unseres Heimatthales hören und den Rauch aus den Essen des Vaterhauses aufsteigen sehen". Wie Herder scheint ihm die Sprache eines Volkes seine Seele zu enthüllen — er vergleicht sie mit den Augen, aus denen die Seele schaue — und in jeder Sprache, jedem Dialekt, eine nur diesem eigentümliche Poesie zu liegen, die hervorzuzaubern die Aufgabe wahrer Dialektdichtung sei. Selbst ein Kind des Landes, eines halb bäuerlichen Hauses, bewahrt er sich dauernd den Sinn für alles Ursprüngliche, Unverbildete und Volkhafte. So bewundert er an den Gedichten Stelzhamers, die so gut wie immer echt und kräftig bis zur Derbheit sind, die Originalität und gesunde Frische, das naturhaft Einfache, und dabei doch Innige und Starke der dargestellten ernsthaften und scherzhaften Empfindungen. Besonders charakte-

ristisch für Stifter ist wieder, wenn er hervorhebt, daß die Geschlechtsliebe hier nicht wie bei so vielen modernen Dichtern einseitig vorherrsche, sondern nur eine schöne Blume des Lebens, aber bei weitem nicht die einzige sei. Nur wenige Gesänge scheinen ihm tadelnswert, weil Stelzhamer die Natur hier zur Trägerin metaphysischer Spekulationen mache oder einen jenem Volk fremden, trüb sentimentalen Ton anschlage, wodurch leicht etwas Städtisches hereinkomme.[90] Sein ländlicher Ursprung ließ ihn hier so scharf urteilen, wie er sich auch in der Einleitung zu den oberösterreichischen Gedichten des ihm befreundeten Arztes Anton Gartner gegen „die Zurückübersetzung verbrauchter Stadtgefühle ins Ländliche, oder die Mißbildung derselben zu einer Art selbstbewußter Naivetät und Lieblichkeit" wendet, mit welchen Worten sich alle verlogene, erkünstelte Dorf- und Bauernpoesie abtun ließe. In Gartners Gedichten aber fänden die Freunde ländlicher Natur „die Knospe schöner Menschlichkeit" wieder, die sich in dem ungewandten aber dafür meistens naiv scharfen Ausdruck des Volkes verberge. Sie scheinen ihm Castelli, Seidl, Klesheim, Kaltenbrunner weit zu übertreffen und wenn auch weniger kernig und plastisch als die Stelzhamers, so dafür poetischer zu sein.[91]

Schließlich seien noch die schriftstellernden Frauen erwähnt, an deren Schaffen Stifter Anteil genommen: Betty Paoli (Elisabeth Glück), Ernst Ritter (Emilie von Binzer), Elise Polko, Ottilie Wildermuth, Mariam Tenger (Marie von Hrussoczy), Fr. Staufer (Fanni von Fritsch). Es wäre unfruchtbare Mühe, auf ihre heute zum großen Teil vergessenen literarischen Erzeugnisse einzugehen:[92] Stifter stellte die Verdienste des Herzens zu sehr über die des Geistes, um nicht oft die edle Gesinnung mit der dichterischen Tat zu verwechseln. Am bekanntesten, wenigstens durch ihre Lyrik, ist wohl Betty Paoli, von der Stifter einmal sagte, sie sei durch und durch Genie, dem es nur noch an besonnener Ruhe fehle, und deren Gestalt er im Nachsommer in der Vorleserin der Fürstin (Schwarzenberg) festgehalten.[93] Ueber die Gedichte der ungleich größeren, von Betty Paoli leidenschaftlich verehrten Droste, hat er sich nur gelegentlich begeistert zu Heckenast geäußert (vgl. XVII. 183).

Von den übrigen seien nur noch zwei kurz hervorgehoben, von denen im ersten Teil der Arbeit öfters die Rede war und die Stifter maßlos überschätzt hat: Ernst Ritter (Emilie von

Binzer) und Ottilie Wildermuth. Obgleich Ritters „Mohnkörner“ in einer sehr an Stifter gemahnenden Vorrede bescheiden verkünden, daß sie die einfachsten Dinge mit den einfachsten Worten erzählten, daß in ihnen durchaus nichts Außerordentliches geschehe, so besitzen sie für unser Empfinden in ihrer peinlichen Mischung von Sinnlichkeit und Moral, Standesvorurteilen und Josephinischen Menschheitsidealen keineswegs jene unsichtbare sittliche Hoheit und all die andern Vorzüge, die Stifter ihnen in seiner Besprechung so warm nachrühmte.[94]

Und wenn Ottilie Wildermuth auch an Stifter in einem ihm verwandten Ton schreibt, die Liebe zu den einfach schönen Erscheinungen des Lebens habe sie zum Schreiben getrieben, so sind ihre „Bilder und Geschichten aus Schwaben“, die sie ihm widmet, trotz einzelner gut beobachteter, vor allem humoristischer Züge, doch nicht von jener großen Gestaltungskraft und Sachlichkeit erfüllt, die ihn so entzückten.[95] Vor allem fühlen wir uns heute durch ihre moralisch erbauliche Absicht verstimmt.

Hier verfiel Stifter doch dem Fehler, gegen den er in der Besprechung der „Mohnkörner“ wie in der des Armen Spielmanns kämpft, nämlich eine allzu deutlich gemachte Moral mit jener höheren Sittlichkeit zu verwechseln, die im Ganzen einer Dichtung verborgen liegt. So mag sich auch sein Lob der frommen Kindergeschichten eines Christoph v. Schmid erklären, so seine Befürwortung der dichterisch vollkommen belanglosen, rein moralisch-didaktischen „Gedichte der Großeltern“ des unbekannten Nikolaus von Lagusius.[96]

Doch auch hier — wir wiederholen dies gern zum Schluß der Arbeit — ist Stifters aesthetisches Urteil enger als das Lebensgefühl, das sich in seiner Dichtung bekundet. Nur in ganz wenigen, heute wieder vergessenen kleinen Parabeln und Erzählungen kann man ihn von dem Vorwurf nicht freisprechen, die Moral zu deutlich durchschimmern zu lassen (vgl. Erz. II. 257—95); seinen eigentlichen Dichtungen aber wohnt geheim die unsichtbare Seele der Sittlichkeit inne. Seine Menschen bleiben edel und rein, auch wo sie fehlen; es sind meist für eine Zeit oder für immer Entsagende, die aber durch den Schmerz innere Festigkeit und Haltung, Kraft zu tätigem Wirken gewinnen, die unmerklich auch auf den Leser überströmen. Ihm Mangel an Schatten vorwerfen, heißt seine Eigenart verkennen, die in dieser kindlichen Reinheit begründet liegt, die überall nur die ursprüngliche

Gottähnlichkeit der menschlichen Seele sieht. Es ist wahr, Stifter gibt nur eine Sicht der Welt und des Menschen, aber wir erkennen heute wieder den unverlierbaren Adel, das schöne Maß seiner menschlichen Bilder, und so mag sich weiter sein bester Wunsch erfüllen: auf höhere Menschen zu wirken.

Anmerkungen.

1. Vgl. V. S. I. 227 u. 218; vgl. ferner XIV. 12; A. W. T. VI. 196; V. S. 221, II. 222. Auch das Komische in der Kunst ist ihm durch das Sittengesetz bedingt: „Das Komische kömmt nur zu künstlerischer Verklärung durch die Grundlage der sittlichen Tiefe, die als Größtes dem Lächerlichen als Kleinstem gegenübersteht, welcher Gegensatz eben das Lachen hervorbringt. Darum lacht nur der Mensch, weil er ein Sittengesetz hat, das Thier lacht nicht." Schließlich verweist er auf Jean Pauls Vorschule der Aesthetik, „vielleicht das tiefste über diese Gegenstände." (XIV. 217.)

2. Das Gefallen am Schönen kann nicht rein subjektiv sein, sondern es muß ihm etwas Allgemeines zugrunde liegen, welches in den Gesetzen der menschlichen Natur begründet ist. Um nicht nur bedingt zu gefallen, muß dieses Gesetz zugleich das höchste sein. „Das höchste Gesetz des Menschen als Menschen, wodurch er einzig von allen Geschöpfen absteht, ist das Sittengesetz ... Das Schöne ist also das Sittengesetz in seiner Entfaltung .." (V. S. I. 310 ff.)

3. Vgl. die 1. Fassung der „Mappe meines Urgroßvaters" (herausgegeben von Max Stefel), S. 70; vgl. ferner Stifters Besprechung der „Mohnkörner" von Ernst Ritter in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 24. Juli 1846; ein Stammbuchblatt vom 2. Mai 1847, abgedruckt bei Hein, Stifters Leben und Werke, S. 285.

4. Vgl. den Brief Betty Paolis an Stifter vom 18. Okt. 1848: „Erinnern Sie sich noch, wie ich am Morgen des 15. März zu Ihnen kam und wie wir uns der neugewonnenen Freiheit freuten?!" (Andrassy, Briefe an Stifter, Oesterreichische Rundschau, I. 613); vgl. ferner den bei Emil Kuh, Zwei Dichter Oesterreichs, S. 473 überlieferten Bericht Heckenasts, wo sich Stifter allerdings schon von trüben Ahnungen des Kommenden erfüllt zeigt.

5. Vgl. den Spaun gewidmeten Nachruf Stifters in der Beilage zu Nr. 311 der Allgemeinen Zeitung vom 7. Nov. 1849. Auch andere Freunde Stifters, Grillparzer, Betty Paoli, Simony empfanden ähnlich. (Vgl. Andrassy, a. a. O. S. 612 f.; Hein S. 235 f.)

6. Vgl. Allg. Ztg. Nr. 10, 10. Januar 1849; die oktroierte Verfassung, Linzer Ztg. Nr. 57, 10. März 1849; Was ist Freiheit? Wie wird die Freiheit eingeführt? Wer sind die Feinde der Freiheit?, der Wiener Bote, Nr. 82, 83, 86, 22, 23. 26. Mai 1849.

7. Vgl. Der Staat, Konstitutionelle Donauztg., Nr. 13, 13. April 1848; Allg. Ztg. Nr. 175, 23. Juni 1848; Wen man nicht wählen soll, der Wiener Bote Nr. 94, 5. Juni 1849; An die kleineren Gemeinden Oesterreichs, Linzer Ztg. Nr. 147, 28. Juni 1849.

8. Die Zukunft des menschlichen Geschlechts. Vergleichung unserer Lage mit der des alten Römerreiches. Noch ein paar Merkmale über unsere gegenwärtige Lage. Ueber unsere gegenwärtige Lage (Fortsetzung). Ein Einwurf, der Wiener Bote, Nr. 95, 98, 101, 105, 128. 6., 10., 14., 19. Juni, 15. Juli 1849.

9. Vgl. Bildung des Lehrkörpers, der Wiener Bote, Nr. 177, 11. Sept. 1849; Aus dem alten Wien, S. 43 f. und 24; vgl. auch V. 9.

10. Ueber die weitgehende Uebereinstimmung mit dem gleichfalls von Herder stark beeinflußten Feuchtersleben vgl. Gustav Wilhelm, Herder, Feuchtersleben und Stifter, Euphorion 1923, 16. Ergänzungsheft, S. 120 ff.

11. Vgl. der Waldgänger, A. W. T. V. 128; vgl. auch III. 374 f.; VI. 12; VIII. 86.

12. Vgl. Mittel gegen den sittlichen Verfall der Völker, der Wiener Bote, Nr. 108, 22. Juni 1849; V. S. II. 271. Vgl. ferner V. S. II. 243, 246 f.; Allg. Ztg. Nr. 14, 14. Januar 1849; Heim S. 231 f. und 242; XVIII. 1; Br. III. 170 f. und 185.

13. Vgl. Wilhelm Zenz, Einige Beiträge zur Kenntnis Adalbert Stifters als Schulmann. Festgabe zur Enthüllung des Adalbert-Stifter-Denkmals in Linz am 24. Mai 1902, S. 45 ff. und die Vorrede des mit Aprent zusammen herausgegebenen Lesebuches zur Förderung humaner Bildung in Realschulen (Pest 1854): „Die Verfasser des vorliegenden Lesebuches haben vorzüglich einen Gesichtspunkt im Auge behalten und das Lesebuch nach demselben zusammengestellt, dem Gesichtspunkt allgemein menschlicher Bildung (Humanismus), deren Pflege die neuere Zeit mit Recht den Sachwissenschaften (Realfächern) beigesellt hat, damit der Jüngling, der sich um die Kenntnis des Sachlichen bemüht ... auch in die Welt des höhern, allgemein menschlichen Denkens und Fühlens eingeführt werde.

14. Vgl. besonders Vers 183:

„Jetzt fiel der Tierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn."

15. Vgl. XIV. 12, 57, 102; XIX. 84; XX. 14, 22, 270; Br. III. 27, 111; IV. 205.

16. Vgl. A. W. T. VI. 196; ferner V. 3; XIV. 12, 15, 21, 331; V. S. II. 267; Br. III. 324.

17. Vgl. V. S. I. 323; A. W. T. VI. 195 f.; XIV. 33, 143, 272, 286, 333 f.

18. Bekanntlich war die Anregung zu diesen Versen von Wieland ausgegangen. Schiller schreibt darüber am 9. Febr. 1789 an Körner: „Alles, was wissenschaftliche Kultur in sich begreift, stellt er tief unter die Kunst und behauptet vielmehr, daß Jene dieser diene. Wenn ein wissenschaftliches Ganze über ein Ganzes der Kunst sich erhebe, so sei es nur in dem Falle, wenn es selbst ein Kunstwerk werde."

19. Vgl. auch XIV. 318: „Denn die Kunst, bisher nur ein Eigenthum und leider oft auch nur Magd von Privatleuten, soll nun Eigenthum von Körperschaften und, wir hoffen es zu Gott, von der deutschen Nation werden."

20. Vergleichung unserer Lage mit der des alten Römerreiches. Vgl. ferner V. S. I. 312 ff.; XIV. 34 ff., 205 ff., 216; V. 10. — Schiller vertritt im 10. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen gerade die entgegengesetzte Ansicht. Es müsse Nachdenken erregen, sagt er, „daß man beinahe in jeder Epoche der Geschichte, wo die Künste blühen und der Geschmack regiert, die Menschheit gesunken" finde, und sucht dann an einzelnen Beispielen der Geschichte, den Griechen und Römern, dem Italien

der Renaissance, seine Behauptung zu beweisen. Es würde zu weit führen, die geschichtsphilosophische Frage in ihrem ganzen Umfang aufzurollen. Nur soviel sei angedeutet, man darf die Kunst nicht als ein isoliertes Phänomen betrachten und ihre enge Bindung an Mythos und Religion außer Acht lassen.

21. Vgl. auch: „Ich suche meine Pflicht auf meinem Felde zu erfüllen, und werden die Deutschen durch meine Schriften etwas körniger und höher, so habe ich auch meine Bürgerpflicht gethan." (Br. III. 331, 26. April 1867.)

22. Das Wort Leidenschaft will Stifter, wenn es sich um höheres menschliches Streben handelt, durch Liebe und Begeisterung ersetzt wissen. (Vgl. VII. 356; XIX. 266.)

23. Vgl. V. 4: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide... und V. 6: Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst... verbunden mit einem heiteren, gelassenen Sterben, halte ich für groß."

24. Vgl. XVII. 123 f.; XIX. 230 f. — Ueber seine Auffassung des Tragischen vgl. V. 8 f.; V. S. I. 221 f.; die Besprechung von Halms „Fechter von Ravenna", Linzer Zeitung Nr. 42, 18. Februar 1855 und die Rezension der „Mohnkörner": In dem Sturz der Leidenschaften liege die größte tragische Schönheit, „weil er die Würde und Unverletzlichkeit des Sittengesetzes, gegen das jeder vergeblich ankämpft, desto strahlender in unserem Herzen" dartue.

25. Vgl. XVII. 265, 302; XVIII. 31, 38, 153, 299; XIX. 81, 100; XX. 213 f., 326.

26. In der Haltung verwandt, wenn auch weniger ethisch bedingt, ist Gottfried Kellers Anschauung vom Poetischen: „In bezug auf manches, was ich bisher poetisch nannte, lernte ich nun, daß das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Ueberschwengliche nicht poetisch ist und daß... Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Gestalten herrschen müssen, um etwas Poetisches oder was gleichbedeutend ist, etwas Lebendiges und Vernünftiges hervorzubringen." (Der Grüne Heinrich, III. Bd. 1. Kpt.)

27. Beide Zitate sind aus Jean Pauls Vorschule der Aesthetik (vgl. S. 27 u. 33) und finden sich in gleichem Zusammenhang noch einmal bei Stifter (vgl. XIV. 218; V. S. I. 227).

28. Vgl. XIV. 10, 91, 216 f.; VII. 95, 152 f.; XVIII. 193; V. S. I. 319.

29. Diese Goethesche Ehrfurcht vor dem Sein, diese Liebe zu den Dingen übte eine tiefe Wirkung auch auf Gottfried Keller aus. „Ich machte mich ins Freie;... (erzählt der grüne Heinrich, nachdem er in 40 Tagen beinah den ganzen Goethe gelesen) und indem meine Blicke alles umfaßten, empfand ich ein reines und nachhaltiges Vergnügen, das ich früher nicht gekannt. Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet... ich begann nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt, das Wesen und die Geschichte der Dinge zu sehen und zu lieben." (III. Bd. I. Kpt.)

30. Man vergleiche auch noch die von dem frommen Glauben an die Heilkraft der natürlichen Dinge erfüllten Worte des Arztes Augustinus:

„Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der steten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind... Es wird ein Ding in dem kühlenden, fließenden Wasser sein, es wird eins in der wehenden Luft sein, und es werden Zustimmungen zu unserem Körper aus der Eintracht aller Dinge jede Stunde, jede Minute in unser Wesen zittern und es erhalten." (Die Mappe meines Urgroßvaters, II. 316 f.)

30a. Eine Antithese, wie wir sie ähnlich auch im Lebensgefühl Gottfried Kellers, in den ästhetischen Studien Otto Ludwigs ausgeprägt finden.

31. VIII. 222. Vgl. XVII. 73 f., 143, 157; XVIII. 38, 194; XIX. 124; Br. III. 89, 108, 126.

31a. Doch ist die Forderung der Objektivität, der Wille zur Wirklichkeit, überhaupt charakteristisch für die 50er und 60er Jahre des 19. Jahrhunderts: mag man nun an Gottfried Kellers poetische Verklärung, Gustav Freytags prosaische Verbürgerlichung oder Otto Ludwigs psychologische Vertiefung der Wirklichkeit denken.

32. Vgl. auch Gottfried Keller: „Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will." (der Grüne Heinrich III. Bd. I. Kpt.)

33. Verhältnis und Mißverhältnis von Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit, empfangender und schaffender Phantasie, hat die Kunsttheorie oft beschäftigt. Vgl. C. Ph. Moritz, Ueber die bildende Nachahmung des Schönen (Goethe, Italienische Reise, Bericht März 1788) und Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, § 10, Passive Genies (S. 47 ff.).

34. XIX. 39 f., 20. Juli 1857. Vgl. ferner XVII. 110, 181; XIX. 13; XX. 156.

35. Vgl. Dr. Ad. Horcicka, Adalbert Stifters erste gedruckte Dichtungen aus dem Jahre 1830. 21. Jahresbericht über das K. K. Elisabeth-Gymnasium, Wien, 1905/6.

36. Vgl. Die Zukunft des menschlichen Geschlechts, die Kunstschule, die Landschule. Der Wiener Bote Nr. 95, 173, 147. 6. Juni, 6. September, 7. August 1849.

37. VII. 167 ff. — Jenes höchste Lob heiterer, klassisch-klarer Musik ist charakteristisch für Stifters Wendung zur Klassik überhaupt. Die Feldblumen sind noch von romantisch überschwenglicher Begeisterung für Beethoven erfüllt. Vgl. etwa: „Mozart teilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus und schenkt jedem etwas; Beethoven aber stürzt gleich einen Wolkenbruch von Juvelen über das Volk" oder „wenn ...dies unbegreiflich überschwengliche Tonherz, Beethoven, sich begeistert, die Thore aufreißt von seinem innern tobenden Universum und einen Sturmwind über die Schöpfung gehen läßt, daß sich unter ihm die Wälder Gottes beugen — und wenn der wilde geliebte Mensch dann wieder sanft wird und hinschmilzt, um Liebe klagt oder sie fordert für sein großes Herz..." (I. 80, 109; vgl. noch I. 61, 74).

38. Vgl. VII. 168, 177 f., 211, 214; VIII. 64 f. — Wir wissen, daß ihn Homer, ähnlich wie Goethe in Sizilien, zu einem Trauerspiel Nausikaa an-

regte, das er aber nie ausführte. (vgl. XIX. 27, 40. Italienische Reise, 8. Mai 1787).

39. Wolters sagt von ihm: „Der sogenannte Ilioneus, ein berühmter, einst im Besitz des Kaisers Rudolf II. befindlicher Torso, der seinen Namen der Annahme verdankt, er stelle den jüngsten der Söhne der Niobe dar. Aber sicher gehört diese Statue nicht zu der bekannten Niobidengruppe... und wir können nur sagen, daß sie einen zarten Knaben darstellt, der sich gegen eine von oben drohende Gefahr zusammengeduckt schützen möchte. In der Weichheit der Körperformen hervorragend schöne Erfindung des 4. Jahrhunderts." (Katalog der Münchener Glyptothek Nr. 270.)

40. Vgl. Br. I. S. XXII, LX; VII. 188; V. S. I. 117 f.; XVIII. 315; Br. III. 253.

41. Vgl. VII. 90 ff.; XIV. 122, 170; Lessing, Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Abschnitt 3 und 18.

42. Vgl. VII. 84, 89, 166 f.; Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1. Teil, 4. Kpt. S. 157 f.

43. Vgl. VII. 86; Italienische Reise, 8. Okt. 1786; Kunst und Altertum am Rhein und Main, Goethes Werke (W. A.), 1. Abtlg. Bd. 34/1, S. 160, 178 f., 190; Waetzoldt, deutsche Kunsthistoriker, I. 279 ff.

44. Vgl. VI. 107 f.; VII. 86, 151; XIV. 219, 263 f., 295 f., 305.

45. Vgl. XIV. 305 ff.; ferner XIV. 296, 298; VII. 151.

46. Vgl. XIV. 305 f.; VI. 113; VII. 357; Aus dem alten Wien, S. 42 ff.

47. Vgl. A. W. T. VI. 196; VI. 311 f.; XIV. 50, 58 f., 140 f., 273, 298, 304, 325, 334.

48. Vgl. VI. 322; XIV. 294, 297; ferner VI. 119 f.; VII. 179, 359 ff.

49. Vgl. Ueber unsere gegenwärtige Lage (Fortsetzung); Noch einige Mittel zur Verbesserung unserer sittlichen Lage. Der Wiener Bote, Nr. 105 und 111, 19. und 26. Juni 1849.

50. Die entscheidende Fassung steht erst in der Buchausgabe (II. 128 ff.). Vgl. auch VI. 99; Aus dem alten Wien, S. 148 ff.

51. Vgl. XIV. 248, 271 f.; VII. 99; XIV. 38; II. 72; ferner VII. 162 f., 348, 358, 361; XIV. 293, 298, 305, 310 f.

52. Eine Andeutung der Kunst der Renaissance findet sich in der Beschreibung des Kefermarkter Altars (im Nachsommer Kerberger Altar genannt). Vgl. XIV. 303; VII. 255 f. Daß die barocke Kunst für Stifter die mittelalterliche ablöst, geht aus vielen der in Anmerkung 51 zitierten Stellen hervor. — Wie weit Stifters Begriff mittelalterlicher Kunst ist, erhellt z. B. dies, daß er von Gemälden des 16. Jahrhunderts als mittelalterlichen spricht (VII. 161 f.) oder von den Geräten des Nachsommers als fast nur mittelalterlichen (XVIII. 291). — Interessant ist auch, daß der im Nachsommer so ausführlich beschriebene, kostbar eingelegte Schreibtisch mit den Delphinfüßen, aus Stifters eigenem Besitz, dem von ihm sonst so verabscheuten Barockstil angehört (vgl. VI. S. XLIII, 89 ff.).

53. Vgl. XIV. 275, 303; VI. 311; Waetzoldt, deutsche Kunsthistoriker, I. 271.

54. Vgl. XX. 327 f., Br. III. 153 f.; XIV. 302 f., 307; vgl. auch II. 70. Ueber den Altar in Kefermarkt vgl. Hermann Ubell, Der Wolfgangsaltar in Kefermarkt (Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift, herausg. vom K. K.

Oestr. Museum für Kunst und Industrie, XVI. 1913, S. 1—64) und Philipp Maria Halm, Noch einmal der Wolfgangsaltar in Kefermarkt, und Ubells Erwiderung (ebenda, S. 376—96). Ubell schreibt das Werk Tilman Riemenschneider zu und setzt seine Entstehung zwischen 1505 und 1510. Halm schreibt es einem Meister aus dem Kreis Michael Pachers zu und setzt seine Entstehung spätestens in das letzte Zehnt des 15. Jahrhunderts. Die neueste Forschung behauptet, daß der Altar ein Werk Michael Pachers ist. Vgl. Dr. Aug. Scheindler, das Rätsel des Kefermarkter Altars endlich gelöst. Christl. Kunstblätter Nr. 10—12, Linz, 1925.

55. Vgl. auch Goethe: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen, klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig.“ (Eckermann, Gespräche mit Goethe, 2. April 1829).

56. Vgl. Br. III. 155 f., 157 f.; V. S. II. 322; XIX. 34, 230; XX. 254; XIV. 237; VIII. 222.

57. Mit der Annahme, daß der Ritter von Kürenberg der Dichter des Nibelungenliedes sei, folgt Stifter dem Wiener Germanisten Franz Pfeiffer (vgl. XX. 392). Ueber Spaun vgl. XVIII. 245, 421 f.; ferner Stifters Nachruf, Anton Ritter von Spaun, Beilage zu Nr. 311 der Allg. Ztg. vom 7. Nov. 1849 = V. S. II. 288 ff. Vgl. auch Nagl-Zeidler, deutsch-österreichische Literaturgeschichte, II. S. 94 ff.

58. Vgl. S. 537 und 929 f. — So wird auch der Fiedler vom Kürenberge durch die bekannten Verse charakterisiert: „Es hat mir an dem Herzen viel dicke weh getan, daß mich es des gelüste, das ich nicht mochte han.“ (Vgl. Witiko, S. 530, 537.)

59. Vgl. XIX. 115; Eckermann, Gespräche mit Goethe, 4. Januar 1827, ferner Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst von J. H. Meyer, Goethes Werke (W. A.) I. Abtlg., Bd. 49/1, S. 23 ff.

60. Ueber Peter Johann Nepomuk Geiger und Joseph Axmann vgl. XVII. 372 und 377.

61. Vgl. die in den 50er und 60er Jahren an ihn und Heckenast gerichteten Briefe. Vgl. ferner XIV. 123—25, 151—56, 235—39.

62. Vgl. XVII. 60, an Adolf Freiherrn von Brenner, 10. Nov. 1836: „Bei Collin und Lebzeltern werfen sie mir ohnehin vor, daß ich meine Freunde fleißig mit Karmin färbe, daß sie rosig aussehen, ich aber sagte: ‚Wer seine Freunde sich nicht färbt, der verdient keine‘.“

63. Vgl. XVIII. 71; XIX. 125, 128, 247 ff.; XX. 6 ff.; Br. III. 341 ff.; vgl. ferner das Register des Bd. XIV.

64. Vgl. Emerich Ranzoni, Adalbert Stifter. Ein Beitrag zur persönlichen Charakteristik des Dichters, Conkordia-Kalender für das Jahr 1869, S. 213 f. Ferner ders., Adalbert Stifter als Maler, Wien, Neue freie Presse, 29. Juli 1880, nicht wie Hein in seinem Literaturverzeichnis irrtümlicherweise angibt, 1878. Es ist der Aufsatz, auf den Nietzsche seinen Freund Peter Gast in dem Brief vom 2. Aug. 1880 aufmerksam macht. Ueber Stifter als Maler vgl. ferner XIV. S. XXXII. ff.; Hein; S. 471 ff.; Heinrich Reitzenbek, Adalbert Stifter, Biographische Skizze, Libussa, Jahrbuch für 1853, S. 325 f.; Joseph Freiherr von Helfert, Studien über den Dichter der Studien, Literaturbeilage der Montagsrevue, Nr. 43, 24. Okt. 1881.

65. Hein, S. 49; vgl. auch XIV. 10. — Wie sehr Stifter mißverstanden wurde, zeigt trotz einzelner scharfsinniger Beobachtungen Julian Schmidt in seiner Analyse des Nachsommers in den Grenzboten von 1858 (17. Jahrgang, 1. Heft), wo er jene schlichte Wiedergabe der Handlung „ein nicht gerade geschicktes Inhaltverzeichnis der Tragödie" nennt, die ganze Schilderung aber als ein gutes Beispiel für den verfehlten Versuch Stifters anführt, „gar keine Voraussetzung zu machen, gewissermaßen so zu referieren, als wollte man auch einem Neuseeländer verständlich werden, der deutsch versteht" (S. 165 f.). Stifter hat sich in einem Brief an Heckenast aufs Schärfste gegen diese Kritik ausgesprochen und man versteht daher nicht recht, wie Hüller in seiner Einleitung zum Nachsommer sagen mag, sie gehöre „unangefochten" mit zum Besten, was über ihn gesagt worden sei (vgl. XIX. 95; VI. S. LXXXII. ff.).

66. Auf das dritte literarische Vorbild neben Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann weist Stifter selbst hin, wenn er vom Hochwald sagt, er wisse, daß ihn außer Tieck keiner schreiben könne (vgl. XVII. 80, 2. Aug. 1841). Doch tritt der Einfluß Tiecks und Hoffmanns neben dem Jean Pauls seitlich zurück.

67. Vgl. I. 47_{26}, 352_{27} f., 353_{12}, 354_{20}.

68. Vgl. den Schluß des 4. Kptls. des 2. Bds. in der 1. Fassung mit dem Schluß des 5. Kptls. des 2. Bds. in der 2. Fassg. Ueber den Eindruck, den die Werke Goethes auf Keller machten vgl. Anm. 29.

69. Vgl. XVIII. 37, 91, 136, 330; XIX. 1, 39 f.; XX. 18 f., 109 f., 291; Br. III. 162 f., 229, 268, 311.

70. XVIII. 209, 13. Mai 1854. — In ähnlicher Weise flicht er in die ständigen Klagen um das Amt den Vergleich mit Kepler und Mozart ein, denen man beiden auch nicht geholfen, da man sie zu spät erkannt habe, und fügt dann wieder in der für ihn so charakteristischen, stolz-bescheidenen Art hinzu, er sei kein Kepler und kein Mozart, wenn er auch ohne das Amt hätte Tieferes geben können als seine bisherigen, doch auch nicht ganz wertlosen Arbeiten enthielten. (Vgl. XVIII. 299 f.; XX. 139; ferner XIX. 130; XX. 215.)

71. Vgl. XVIII. 319, 326 f.; XIX. 93; XX. 273; vgl. auch Andrassy, Briefe an Stifter, S. 621.

72. Vgl. Nietzsches Briefe an Peter Gast, herausg. von Peter Gast, Leipzig 1908, S. 292 f. Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, 2. Bd., 2. Abtlg., Nr. 109: „Der Wanderer und sein Schatten."

73. Die Stelle aus dem Nachsommer: „Wenn ich von langen Wanderungen in das Ahornhaus zurück kam ... so las ich in den Werken eines Mannes, der nicht Fragen lös'te, sondern Gedanken und Gefühle gab, die, wie eine Lösung, in holder Umhüllung waren und, wie ein Glück, aussahen", (VII. 28), die Aprent (Br. I. S. LVIII) auf Goethe bezieht, geht wohl darüber hinaus auf den Dichter überhaupt (vgl. auch VI. 270 f.).

74. Vgl. Br. III. 262; XX. 47; Linzer Ztg. Nr. 156 und 152, 6. und 4. Juli 1862 (= V. S. I. 225). — Der Versuch einer Dramatisierung von Hermann und Dorothea durch Töpfer scheint ihm dort trotz aller Lieblichkeit nicht gelungen, weil jeder künstlerische Stoff seine Form in sich trage und sich nicht, ohne zu verlieren, eine andere aufzwingen lasse. Goethe

selbst hat sich in ähnlichem Sinn gegen Töpfers Dramatisierung zu Eckermann geäußert (vgl. Eckermann, Gespräche mit Goethe, 4. Februar 1829).

75. Vgl. VI. 287; XIV. 10, 172, 178; Br. I. S. XXII; Libussa S. 323.

76. Auch im Lesebuch, das von seiner innigen Verehrung Goethes zeugt, kommt, wenn auch nicht so ausschließlich, der klassische Goethe am stärksten zu Wort.

77. Vgl. XVIII. 183 ff., 13. Januar 1854. — Interessant ist, wie eng sich Stifters Kritik am Wallenstein, wie Wilhelm nachgewiesen hat, mit dem Schillerhaß Otto Ludwigs berührt. (vgl. XVIII. 426 f.) Das tiefere Gemeinsame solcher Parallele mag wohl in der neuen realistischen Einstellung beider liegen.

78. Vgl. Linzer Ztg. Nr. 150, 2. Juli 1862 = V. S. I. 221 f. — Daß ihm ein Werk aus Schillers Sturm- und Drangperiode: Kabale und Liebe, trotz aller Kunst und Schönheit der Sprache ein schlechtes Stück ist, mag als Parallelurteil zu seiner Ablehnung des jungen Goethe gelten. (vgl. Anton Schlossar, Adalbert Stifters Beziehungen zu dem Maler Karl Löffler in Wien, Deutsche Arbeit, Jahrgang VIII. 1909, Heft 12, S. 801.)

79. XVIII. 279 f. 13. Dezember 1855. — Heine ist ihm auch an anderer Stelle ein trotz seinem Schönen gefährliches Vorbild und wenn er ihn auch, nach Ranzonis Bericht, bis ins Alter sehr liebte, so tadelte er doch die mutwillige Ironie, die so oft die schönste Stimmung zerreiße. (vgl. XVIII. 171; Conkordia-Kalender S. 225.)

80. XVII. 138, 9. Januar 1845. — So schreibt er auch Nov. 1846, er möchte aus den Aufsätzen in „Wien und die Wiener", solche Dinge machen wie Börnes Vermischte Schriften, „aber natürlich, der Gesinnung nach ganz anders" (XVII. 183).

81. Vgl. XVIII. 67, 193; Linzer Ztg. Nr. 242, 22. Okt. 1859, (= V. S. I. 217 ff.). Auf die in diesem Feuilleton enthaltene Kritik von Redwitz' Drama „Philippine Welser", die wieder sehr vom ethischen Gesichtspunkt aus urteilt, glauben wir nicht eingehen zu müssen, da dies Werk weit weniger charakteristisch ist als „Amaranth", sondern verweisen nur noch auf eine weitere kurze Besprechung desselben in Nr. 239 der Linzer Ztg. vom 19. Okt. 1859.

82. Vgl. XVIII. 114, 199, 261; XIX. 83; Wilhelm Kosch, Luise, Freiin von Eichendorff in ihren Briefen an Adalbert Stifter, Deutsche Arbeit, IV. Heft 12, S. 782.

83. Die innere Katholizität Stifters, die sich vor allem in dem sicheren Glauben an Gott, eine sinnvoll geordnete Schöpfung und göttliche Fügung bekundet, geben wir auch Günther Müller in seinem Aufsatz „Stifter, der Dichter der Spätromantik" (Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker 1924) zu, während uns die Beziehung zur Kirche stark überschätzt, die zu den spätromantischen Denkern Baader, Adam Müller, Görres und Fr. Schlegel (und der durch sie vermittelten Scholastik) konstruiert erscheint. Das spekulative und das mystische, für jene charakteristische Element fehlt Stifter ganz, wenn man nicht, wie Müller dies manchmal tut, alles Irrationale als mystisch bezeichnet. Auch vergißt Müller bei seiner Beweisführung, daß organische Totalität, Hereinragen eines Irra-

tionalen in die rationale Welt Kennzeichen nicht einer spezifisch katholischen, sondern echter Dichtung überhaupt sind.

84. Vgl. XVII. 167, 239 f.; XVIII. 31 f., 52, 241; XIX. 5.

85. Vgl. Hebbels Werke (Ausg. v. R. M. Werner) VI. 349 und VII. 340; XII. 184 und 189 f. — Auch vermutet Sauer in seinem Aufsatz, Stifter und Hebbel (Deutsche Arbeit, IV. Heft 12), daß sich jene Stelle in dem an H. Th. Rötscher gerichteten Sendschreiben zu dem „Trauerspiel in Sizilien", wo sich Hebbel einen Künstler nennt, „der sich nicht begnügen will, die Rosen und Lilien auf dem Felde zu malen" (II. 80), gegen Stifter richte.

86. Vgl. besonders das um ein Jahr verfrühte Glückwunschschreiben zu Grillparzers 70. Geburtstag vom 15. Jan. 1860 (XIX. 218 ff.), und Grillparzers Antwort vom 17. Jan. 1860 (Hein, S. 512). Vgl. ferner Br. I. S. XXXIII und LX; Aus dem alten Wien, S. 294 f.; XVII. 183, 242, 420, 265, 323; XVIII. 14, 102, 175; XIX. 89, 238.

87. Vgl. XVIII. 168; Br. III. 204; XIX. 218 ff.; XX. 119.

88. Vgl. Linzer Ztg. Nr. 42, 18. Febr. 1855. Eine für die Allg. Ztg. geplante ausführlichere Besprechung kam nicht zustande. Vgl. dazu XVIII. 241 f., 244; XIX. 5. Zu der Beurteilung des Fechters vgl. noch XVIII. 253, 279, 288 f.

89. Vgl. XVII. 61 ff., 10. Nov. 1836. — Grillparzer selbst urteilte absprechend und tadelte den Mangel an Richtigkeit der Empfindung. (vgl. XVII. 350.) Auch dem scharfen Witz Nestroys entging Halm nicht. In den literarischen Glossen Sansquartiers in Angely's Posse: „Zwölf Mädchen in Uniform", verspottet er die „Griseldis" und den „Sohn der Wildnis".

90. Vgl. Stifters Besprechung von Stelzhamers Buch „Neue Gesänge in obderenns'scher Volksmundart" Wien 1841, im Feuilleton der Wiener Allg. Theaterztg., Nr. 176 und 177, 24. und 26. Juli 1841. — Auch über hochdeutsche Liebesgedichte Stelzhamers hat Stifter, wenigstens über den 1. Teil derselben, mit überschwenglicher Begeisterung geurteilt. (vgl. XVII. 308 ff., 311, 450.).

91. Vgl. „Gedichte in oberösterreichischer Volksmundart" von Anton Gartner, einbegleitet von Adalbert Stifter, Pest 1848, Verlag von Gust. Heckenast. Vgl. ferner XVII. 192 f. und 213 f.

92. Zu Elise Polko vgl. XVIII. 85 f., 389. Zu Marie von Hrussoczy XIX. 45, 304, 90 ff., 104 ff., 142 ff.; XX. 73 f. Zu Fanni von Fritsch XIX. 234, 348, 235 f., 279 ff., 358.

93. Vgl. XVII. 125; VII. 54 f.; vgl. ferner XVII. 287; XVIII. 11, 122; Andrassy, Briefe an Stifter, S. 612—14.

94. Zu Emilie von Binzer vgl. ferner XVII. 157, 183, 194 f.; XVIII. 24, 32; XIX. 74, und die dazugehörigen Anmerkungen. Vgl. auch Joseph Bindtner, Eine Freundin Adalbert Stifters, (Emilie von Binzer), Der Wächter (Organ des Eichendorffbundes), 1923, 2. Heft, S. 65—71.

95. Vgl. XVIII. 190 ff., 241 f.; XX. 12 f.; Hein, S. 345 ff.

96. Vgl. V. S. II. 267; Zu Lagusius vgl die „Gedichte der Großeltern". Ihren der Kindheit entwachsenen Enkeln und Enkelinnen gewidmet von Nikolaus von Lagusius. Wien 1859, die Stifter mit einer kurzen Vorrede einleitete. Vgl. ferner XVII. 262 f., 428.

Verzeichnis der benutzten Ausgaben.

Adalbert Stifters Sämtliche Werke (Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen). Prag 1901 ff. Zitiert
= I, II ff.

Stifters Werke. Auswahl in 6 Teilen. Herausgeg. von Gustav Wilhelm. Goldene Klassikerbibliothek. Deutsches Verlagshaus Bong.
= A. W. T. I, II ff.

Briefe von Adalbert Stifter. Herausgeg. von Joh. Aprent. Pest. Verlag von Gust. Heckenast, 1869. 3 Bde.
= Br. I, II, III.

Erzählungen von Adalbert Stifter. Herausgeg. von J. Aprent. Pest 1869. 2. Bde. = Erz. I und II.

Vermischte Schriften von Adalbert Stifter. Herausgeg. von J. Aprent. Pest 1870. 2 Bde. = V. S. I und II.

Adalbert Stifter. Witiko. Leipzig Inselverlag 1921.

Adalbert Stifter. Aus dem alten Wien. Leipzig Inselverlag 1924.

Adalbert Stifter. Brigitta. die Mappe meines Urgroßvaters.
Abdias. Das alte Siegel. Der Waldsteig.
Der Kondor. Feldblumen. Das Heidedorf.

Nach den Urfassungen herausgeg. von Max Stefl. Deutsche Meisterverlag. München 1923, 1924, 1925.

Es wurden ferner benutzt:

Herder in der Ausgabe von Suphan.

Goethe in der Weimarer Ausgabe (W. A.).

Jean Paul in der Ausgabe: Berlin. Gustav Hempel. 60 Teile. (Vorschule der Aesthetik = Teil 49—51).

Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums in der Erstausgabe. Dresden 1764.

Literatur.

Ernst Alker: Gottfried Keller und Adalbert Stifter. Wien—Leipzig 1923.

Hermann Bahr: Adalbert Stifter, eine Entdeckung. Zürich—Leipzig—Wien 1918.

Ernst Bertram: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn. III. Dortmund 1907.

— Georg Chr. Lichtenberg. Adalbert Stifter. Zwei Vorträge. Bonn 1919.

— Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin 1919.

— Nietzsche, die Briefe Adalbert Stifters lesend. Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft. München 1925.

Karl Flöring: Die historischen Elemente in Adalbert Stifters Witiko. Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. V. Gießen 1922.

Adolf v. Grolman: Adalbert Stifters Romane. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe 7. Bd. Halle 1926.

Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst seit 1800. Berlin 1924.

Richard Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. B. G. Teubner. Leipzig und Berlin 1914.

Alois Raimund Hein: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. Prag 1904.

Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Verlag von E. A. Seemann. Leipzig 1903.

Ludwig Justi: Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Berlin 1920.

Wilhelm Kosch: Adalbert Stifter und die Romantik. Prager deutsche Studien. 1. Heft. Prag 1905.

Emil Kuh: Zwei Dichter Oesterreichs. Franz Grillparzer. Adalbert Stifter. Pest 1872.

Günther Müller: Stifter, der Dichter der Spätromantik. Jahrbuch des Verbandes der Vereine Katholischer Akademiker zur Pflege der Katholischen Weltanschauung. Augsburg 1924.

Joseph Nadler: Witiko? Preußische Jahrbücher. Bd. 188/2. 1922.

Joseph Neuwirth: Adalbert Stifter und die bildende Kunst. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgeg. vom deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 295/296. April—Mai 1903.

Rudolf Oldenbourg: Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. 1. Teil. München 1922.

Valentin Pollak: Adalbert Stifter und Goethe. Deutsche Arbeit. Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen. 1907. 6. Jahrgang. Heft 4.

Emerich Ranzoni: Adalbert Stifter. Ein Beitrag zur persönlichen Charakteristik des Dichters. Conkordiakalender für das Jahr 1869. 2. Jahrgang. Wien. S. 209 ff.

— Adalbert Stifter als Maler. Wien. Neue freie Presse. 29. Juli 1880. (Nicht, wie Hein irrtümlich angibt, 1878.)

Heinrich Reitzenbek: Adalbert Stifter. Biographische Skizze. Libussa. Jahrbuch für 1853. Herausgeg. von Paul Aloys Klar. Prag. XII. Jh. S. 317—329.

August Sauer: Stifter und Hebbel. Deutsche Arbeit in Böhmen. IV. Jh. Heft 12.

Albrecht Schäffer: Witiko. Inselschiff. III. Jhg. 1. Heft. Okt. 1921.

Otto Stößl: Adalbert Stifter. Stuttgart 1925.

Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr. Leipzig 1921.

Gustav Wilhelm: Adalbert Stifter als politischer Schriftsteller. Oesterreichische Rundschau. Bd. LX. Heft 4. 15. August 1919.

— Herder, Feuchtersleben und Stifter. Euphorion 1923. 16. Ergänzungsheft.

Lebenslauf.

Ich, Margarete Gump, Tochter des Rechtsanwalts Benno Gump, bin am 17. August 1900 in Ellwangen a. Jagst geboren. Ich besuchte die Höhere Mädchenschule und das Realgymnasium in Ulm a. D., wo ich im Sommer 1920 das Reifezeugnis erhielt. Hierauf besuchte ich die Universitäten Heidelberg und München, hörte Vorlesungen und nahm teil an Uebungen und Seminaren der Herren Becher, Borcherdt, L. Curtius, M. Geiger, Gothein Gundolf, Hauttmann, Joachimsen, v. Kraus, Heinr. Maier, v. Martin, A. L. Mayer, Muncker, C. Neumann, Olschki, Panzer, Pfeiffer, Rose, Rothacker Schröder, Strich, Voßler, v. Waldberg, Wölfflin.

Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Borcherdt, der an der Arbeit fördernden Anteil nahm, sage ich herzlichen Dank.

Für freundliche Hilfe danke ich auch den Herren Professor Dr. Gustav Wilhelm in Wien und Oberbibliothekar Dr. Max Stefl in München.